

DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

NEUNTER JAHRGANG

DRITTER QUARTALS BAND

BAND XXXV



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1909—1910

MUSIC

ML

5

112845-

v. 9

PT. 3

Transfer to
MUSE
6-31-05

INHALT

	Seite
Fritz Cassirer, Beethoven in seinen Briefen	3. 75
Hugo Riemann, Beethovens „Prometheus“-Musik ein Variationenwerk	19. 107
Anton Schlossar, Ungedruckte Briefe Beethovens	35
Alfred Ebert, Die ersten Aufführungen von Beethovens Es-dur Quartett (op. 127) im Frühling 1825	42. 90
Martin Frey, Die Taktart im ersten Satze von Beethovens c-moll Symphonie	64
Alfred Ebert, Sechs Briefe Beethovens an die Gräfin Marie von Erdödy und einer an Therese von Malfatti (?), nach den Originalen mitgeteilt	126
Hermann Wetzell, Die synkopische Motivbildung	139
A. Niggli, Die Musik der Schweiz in ihrer neuzeitlichen Entwicklung	203
Zum 46. Tonkünstler-Fest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Zürich	215
Paul Bekker, Zukunftsklänge	260
Edgar Istel, Julius Kapps Liszt-Biographie und ein ungedruckter Brief Liszts	265
Ernst Wolff, „Reform der Stimmbildung“ von David C. Taylor. Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von Dr. Friedrich B. Stubenvoll	267
Wolfgang Golther, Neue Wagner-Schriften	270
Richard Sternfeld, Einige Bemerkungen zum Schaffen Robert Schumanns	275
Ernst Wolff, Robert Schumanns Lyrik	287
Ferdinand Schumann, Ein unbekannter Jugendbrief von Robert Schumann	293
Richard Hohenemser, Robert Schumann unter dem Einfluß der Alten	296
Julius Kapp, Schumanns „Études symphoniques“ (op. 13). Nach Aufzeichnungen von Laura Rappoldi-Kahrer bearbeitet	314
Georg Richard Kruse, Otto Nicolais Beziehungen zu den Tondichtern seiner Zeit	339
Richard Rote, Beckmesser. Ein Rettungsversuch	367
Paul Bekker, Das 46. Tonkünstler-Fest des Allgemeinen Deutschen Musik- vereins in Zürich (27.—31. Mai 1910)	372



Revue der Revueen	319. 378
Besprechungen (Bücher und Musikalien)	134. 323. 382
Anmerkungen zu unseren Beilagen	71. 136. 200. 272. 336. 400

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite		Seite		Seite
Agram	388	Frankfurt a/M.	169. 328	Nürnberg	172
Antwerpen	166	Freiburg i. Br.	390	Osnabrück	172
Augsburg	388	Görlitz	169	Paris	329
Barmen	388	Gotha	390	Posen	393
Berlin	166. 328. 388	Graz	391	Prag	172. 393
Boston	166. 388	Halberstadt	391	Reval	393
Braunschweig	166	Hannover	170	Rio Grande	172
Bremen	166	Karlsruhe	170	Rostock	172
Breslau	389	Kiel	391	St. Petersburg	173
Bromberg	389	Köln	170. 391	Stettin	393
Brünn	389	Königsberg i/P.	391	Straßburg i/E.	173. 393
Brüssel	167	Leipzig	170. 329	Stuttgart	173
Budapest	167	Lemberg	170	Tsingtau	173
Chemnitz	389	London	171. 392	Warschau	393
Danzig	389	Lübeck	392	Weimar	173. 330
Dessau	168. 390	Luzern	171	Wien	174. 330
Dresden	390	Magdeburg	392	Wiesbaden	393
Düsseldorf	168. 390	Mannheim	171. 392	Zürich	393
Edinburgh	168	Monte Carlo	171		
Elberfeld	169. 390	New York	392		

Kritik (Konzert)

	Seite		Seite		Seite
Antwerpen	174	Frankfurt a/M.	190. 396	Osnabrück	196
Baden-Baden	394	Freiburg i. Br.	334	Paris	399
Berlin	174. 332	Hamburg	397	Prag	196. 399
Bonn	333	Hannover	191	Rio Grande	197
Braunschweig	187	Karlsruhe	191	Rostock	197
Bremen	187	Kassel	191	St. Petersburg	197
Breslau	394	Köln	192. 397	Straßburg i/E.	198. 400
Brüssel	188	Königsberg i/P.	397	Stuttgart	198
Budapest	188	Leipzig	192. 398	Warschau	199
Dortmund	189. 395	London	195. 398	Weimar	199
Dresden	189. 396	Mannheim	195. 398	Wien	199. 334
Düsseldorf	333	Moskau	196	Wiesbaden	200
Elberfeld	190	Nürnberg	196		

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM III. QUARTALS BAND DES NEUNTEN
JAHRGANGS DER MUSIK (1909/10)

- Abeille, Ludwig, 199.
Abendroth, Max, 334.
Abt, Franz, 205. 209.
Adels-von Münchhausen, Bertha, 198.
Adler (Auditeur) 340.
Afferni, Ugo, 200.
d'Agoult, Blandine, 358.
d'Agoult, Cosima, 358.
d'Agoult, Daniel, 358.
d'Agoult, Gräfin, 266. 358.
Ahrens, Louis, 391.
Aiblinger, Joh. Kaspar, 296. 344.
Aich, Anton, 388.
Akademie, Musikalische (Mannheim), 195.
Akademie-Orchester (Budapest) 188.
Akté, Aino, 173. 328.
d'Albert, Eugen, 173. 389. 390. 391. 393.
Alberti, Marie, 396.
Albani, Ch., 173.
Albeniz, J., 197.
Albini, Felix, 388.
Alfvén, Hugo, 395.
Alexander III., Kaiser v. Rußland, 359.
Alexander (Sängerin) 169.
Allegrì, Gregorio, 347.
Allen, Paul, 193.
Allen, Perceval, 195.
Altmann, Gustav, 283.
Altmann-Kuntz, Margarete, 400.
Alscher, Richard, 168.
Ambros, A. W., 386.
d'Ambrosio, Paulina, 197.
Amerbach, E. N., 384.
Ander, Aloys, 360.
Andersen, H. Chr., 166.
d'Andrade, Francesco, 172.
Andreae, Volkmar, 178. 191. 206. 212. 214. 215. 272 (Bild). 377.
Angerer, Gottfried, 205. 206.
Ansorge, Conrad, 194. 196. 277. 333.
Ankenbrank, Wolfgang, 192. 400.
Anna, Kaiserin v. Österreich, 352.
van Anrooy, 185.
Anthony, Evangeline, 397.
Arany 188.
Arányi (Sänger) 167.
v. Argasinska (Sängerin) 190.
Arbell, Lucy, 172.
Archibald, Phyllis, 169.
Arensky, Anton, 178.
d'Argel, Nora, 392.
Arion (Leipzig) 193.
Aristoteles 7.
Arndt, Lucie, 187.
v. Arnim, Bettina, 135.
Arnold, Gustav, 206.
Arnoldson, Sigrid, 169. 389.
Aron, Paul, 193.
Artaria, Mathias, 24. 42. 54. 105.
Artôt de Padilla, Lola, 179. 328.
Aschaffenburg, Alice, 191.
Aßmayer, Ignaz, 353.
Association Musicale de Paris 177.
Attenhofer, Karl, 205. 206.
Auber, D. E., 170. 390. 392.
Aubert, Louis, 399.
Auditions Modernes (Paris) 399.
Auer, Albert, 71.
v. Auer, Leopold, 197.
Aulin, Tor, 176. 395. 397.
Austin (Sänger) 169.
Babst (Notendruck) 383.
Bach, Johann Sebastian, 174. 175. 177. 178. 185. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 197. 198. 199. 206. 210. 211. 212. 213. 278. 284. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 310. 311. 312. 313. 334. 345. 375. 386. 387. 397. 398. 399.
Bach, K. Ph. E., 107. 154. 155. 179. 192.
Bach-Verein (Karlsruhe) 191.
Bach-Verein (Leipzig) 195.
Bachmann-Trio 189.
Backhaus, Wilhelm, 188. 194. 196. 198.
Bading, Heinrich, 194.
Bagge, Selmar, 211. 302.
Baini, Giuseppe, 347. 348.
Baj, Tommaso, 347.
Baklanoff (Sänger) 166.
Balakirew, Mili, 174. 188. 194. 197. 400 (Bild).
Baldzun, Georg, 192.
Balling, Michael, 168.
Ballochino (Impresario) 364.
Banasch, Richard, 169.
Band, Erich, 170.
Baraldi, Dino, 334.
Barth, Joh. Ambrosius, 295.
Baermann (Hofmusiker) 133.
Bartók, Béla, 188. 216. 272 (Bild). 376.
Bartsch, Gertrud, 329.
v. Bary, Alfred, 170. 171. 173. 390. 392.
Barzewitsch, Stanislaw, 400.
Batka, Johann, 136.
Batka, Richard, 275. 286.
Battke, Max, 175.
Bauer, Alfred, 183.
Bauer, Erna, 183.
Bauer, Harold, 196. 197.
Bauer, Karl, 72.
Bäuerle 48. 57. 95.
Baumann, L., 191.
v. Baußnern, Waldemar, 198.
Beaconsfield 169.
Bechstein, Hans, 166.
Becker, Albert, 210.
Becker, Hugo, 327. 395.
Becker, Reinhold, 193.
Becker (Sängerin) 192.
Beecham (Direktor) 171.
Beeg, Sonja, 185.
van Beethoven, Johann, 36. 47. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 58. 61. 62. 82. 91. 94. 96. 97. 98. 100. 106.
van Beethoven, Johanna, 82.
van Beethoven, Karl, 6. 14. 44. 45. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 58. 59. 60. 62. 78. 90. 91. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 103. 134.
van Beethoven, Ludwig, 3 ff (B. in seinen Briefen. I.). 19 ff (B.s „Prometheus“-Musik ein Variationenwerk. I.). 35 ff (Ungedruckte Briefe B.s). 42 ff (Die ersten Aufführungen von B.s Es-dur Quartett op. 127 im Frühling 1825. I.). 64 ff (Die Taktart im ersten Satze von B.s c-moll Symphonie). 71 ff (Bilder). 75 ff (B. in seinen Briefen. Schluß). 90 ff (Die ersten Aufführungen von B.s Es-dur Quartett op. 127 im Frühling 1825. Schluß). 107 ff (B.s „Prometheus“-Musik ein

- Variationenwerk. Schluß. 126ff.
(Sechs Briefe B.s an die Gräfin Marie von Erdödy und einer an Therese von Malfatti). 134. 135. 136 (Bilder). 139. 152. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 165. 175. 176. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 208. 209. 210. 211. 262. 278. 310. 323. 324. 329. 332. 333. 334. 335. 343. 346. 349. 360. 364. 383. 386. 387. 394. 396. 397. 398. 399. 400 (Bild).
- Beethoven-Verein (Bonn) 41.
Beecham, Thomas, 392.
Behr, Hermann, 178. 394.
Beier, Franz, 192.
Beines, Martha, 192.
Bekker, Paul, 272.
Bellini, Vincenzo, 175. 348. 351. 392.
Bendemann, Eduard, 336.
Bender, Paul, 171. 329.
Bender-Schäfer, Franziska, 190. 329. 392.
Bennet, John, 386.
Bennett, W. St., 315.
Benoni, Julius, 360.
Bentlinke, Kathro, 180.
Berber, Felix, 218. 377.
Berg, Marie, 183.
Berger, Ludwig, 341. 350.
Berger, Wilhelm, 386.
Bergh, Franziska, 186.
de Bériot, Charles, 346.
Berlioz, Hector, 175. 180. 187. 188. 191. 198. 200. 206. 278. 323. 382. 383. 394. 398.
Bernard (Redakteur) 84.
Berneker, Constanz, 324.
Berthold, Heinz, 195.
Bertram, Theodor, 206.
Berwald, Franz, 395.
Beyer-Hané, H., 178.
v. Biedenfeld 295.
Biehle, Johannes, 396.
Biehr, Oskar, 327.
Bierbaum, Otto Julius, 326. 374.
Bigot, Marie, 79.
Binenbaum, Janco, 399.
Biondi, Maria, 180.
Bischoff, Ferdinand, 36.
Bischoff, Fritz, 390.
Bischoff, Johannes, 172. 328. 329.
Bittner, Emilie, 335.
Bittner, Julius, 330 („Der Musikant“. Uraufführung in Wien). 331. 335.
Bizet, Georges, 167. 193.
Blancard (Sänger) 173.
Blech, Leo, 388. 389. 390. 391.
Bleyle, Karl, 193.
Blum (Notendruck) 384.
Blume, Else, 169.
Blume, Hans, 334.
Blumer, Fritz, 213.
Blumer jun., Theodor, 215. 272 (Bild). 375.
Blüthner-Orchester 175. 179. 180. 184. 185. 186. 193. 332. 397.
Böcklin, Arnold, 374.
Bodanzky, Artur, 398.
Bodmer, Rudolf, 388.
de Boer, Willem, 217. 218. 377.
Bogner, Ferdinand, 47.
Boehm, Joseph, 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 100. 101. 104. 105.
Böhm, Jos. Dan., 136.
Boehm-van Endert, Elisabeth, 334. 396.
Boieldieu, F. A., 390.
Boito, Arrigo, 166. 171.
Bökemann, Anna, 173.
Bokemeyer, Elisabeth, 199.
Bolland (Sänger) 169.
Boninsegno (Sänger) 166.
Bönneken, Lucy, 172.
Bopp-Glaser, Auguste, 174.
Borchers, Henriette, 173.
Borgmann, Emil, 391.
Borodin, Alexander, 188.
Boruttau, Alfred, 197. 400.
Boeslage-Reyers, Charlotte, 183.
Bosch, Katharina, 195.
v. Bose, Fritz, 194. 195.
Bosetti, Hermine, 394.
Bossi, Enrico, 196.
Brackenhammer, Johanna, 391.
Brahms, Johannes, 157. 161. 177. 178. 183. 184. 185. 187. 188. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 210. 279. 282. 287. 299. 308. 323. 325. 332. 333 (Schumann-B.-Fest in Bonn). 334. 335. 385. 386. 394 (B.-Fest in Baden-Baden). 397. 398. 399.
Brand (Sänger) 174.
Brandenberger, Ernst, 390.
Brandt, Erich, 333.
Brauchle, Elise, 126. 127.
Brauchle, Joseph, 126. 127. 130.
Braun, Carl, 329.
Braun, Friedrich, 328. 329.
Braunfels, Walter, 218. 272 (Bild). 376. 377.
Braunhofer, Dr., 103. 104.
Brecher, Gustav, 397.
Breidenstein, Karl, 396.
Breitkopf & Härtel 13. 17. 19. 20. 21. 54. 135.
Breitner, Ludwig, 332.
Brema, Marie, 171.
Brendl, Frl., 133.
v. Breuning, Gerhard, 103.
v. Breuning (Hofrätin) 134.
Bréval, Lucienne, 330.
de Bréville, Pierre, 167 („Eros vainqueur“. Uraufführung in Brüssel).
Bricht-Pyllemann, Agnes, 197.
Briesemeister, Otto, 166. 173. 176. 184. 392. 393.
Brode, Max, 397.
v. Bronsart, Hans, 193.
Bruch, Max, 176. 182. 190. 197. 332. 382. 396.
Bruck, Boris, 191.
Bruckner, Anton, 176. 177. 193. 196. 198. 199. 282. 332. 334. 335.
Brückner, Max, 391.
Brüll, Ignaz, 173. 389.
Bruno, Georg, 388.
Brunsvik, Therese Gräfin, 135. 136.
Bruntsch, Margarethe, 398.
van Bruyk, Karl, 302.
Brzezinski, H., 199.
Buchbinder, Bernhard, 389.
Büchel, Hermann, 173. 389.
Buers-Marck, Luise, 391.
Bülau, Wolfgang, 396.
v. Bülow, Hans, 209.
Bulytschew, W., 196.
Bunk, G., 395.
v. Bunsen, Karl, 345. 347. 358.
Bürck 295.
Bürger, Anton, 391. 392.
Burgstaller, Alois, 391.
Burmeister, Richard, 190.
Burmester, Willy, 189. 191. 192. 197. 198.
Burrian, Karl, 172. 329. 332.
Burstein, Bertha, 398.
Busch, Adolf, 177. 192.
Bußjäger, Marie, 192.
Büttner, Fritz, 196.
Buths, Julius, 190.
Buxbaum, Friedrich, 400.
Buysson, Jean, 166. 390.
Byron, Lord, 291.
Cäcilienverein (Bern) 211. 212.
Cäcilienverein (Braunschweig) 187.
Cäcilienverein (Frankfurt a. M.) 191.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 174. 192. 195. 398.
Cain, Henri, 171.
de Cairos-Rego, Iris, 182.
Cajetan-Milner, Kaete, 219.
Calvisius, Sethus, 384.
Capellen, Georg, 194.
Carré, Marguerite, 171.

- Casadesus, Henri, 191.
 Casals, Pablo, 188. 191. 196. 197.
 Casella, Alfred, 399.
 Cassentini, Maria, 21. 113.
 Cassimir, Heinrich, 172.
 Castellano (Impresario) 393.
 Chambelain (Sängerin) 173.
 v. Chamisso, Adalbert, 288.
 Chanteurs de la Renaissance (Paris) 399.
 Chausson, Ernest, 197.
 Chelard, H. A. J. B., 344. 345.
 Chenal (Sängerin) 171.
 Cherubini, Luigi, 10. 175. 191. 193. 364.
 Chevillard, Camille, 399.
 Chopin, Frédéric, 80. 180. 181. 183. 184. 186. 187. 188. 190. 194. 196. 197. 199. 275. 284. 326. 332. 333. 359.
 Chor, Gemischter (Zürich), 206. 210. 212. 216. 218.
 Chor, Philharmonischer (Bremen), 187.
 Chor, Philharmonischer (Wien), 335.
 Cibini, Mme., 352.
 Cicero 75.
 Clegg (Sängerin) 169.
 Clement, Franz, 37. 38.
 Clément, Adèle, 179.
 Clementi, Muzio, 326.
 Closson, Louis, 187.
 Coates, John, 392.
 Collignon (Sänger) 166.
 Collin, Emmy, 185.
 v. Collin, Heinrich, 39.
 Colditz, Clemens, 195.
 Colonne, Edouard, 200 (Bild). 399.
 Concordia (Leipzig) 195.
 Constantino, Florencio, 166.
 Converse, F. S., 392.
 Coomber (Sängerin) 169.
 Cordes, Soffi, 391.
 Corfield-Mercer, Arthur, 389. 390.
 Corini (Komponist) 350.
 Cornelius, Auguste, 363.
 Cornelius, Peter, 167. 173. 363.
 Cortot, Alfred, 188. 191.
 Cosel (Flötist) 189.
 Cossart, Leland A., 327.
 Coßmann, Bernhard, 400 (Bild).
 Coßmann, Carl, 392.
 Cottlow, Augusta, 183.
 Couperin, François, 187.
 Cramer, Joh. Baptist, 326. 349.
 Crescentini, Girolamo, 350.
 Cui, César, 197. 400.
 Culp, Julia, 180. 188. 189. 194. 196. 197. 333. 394. 396.
 Czerny, Karl, 326.
 Dahm, Sofie, 334.
 Dalmorès, Charles, 170. 388. 393.
 v. Dálnoky, Margit, 181.
 Damen-Vokalquartett, Berliner, 185.
 Dante 278.
 Dargomysky, Alexander, 171.
 Daser, Frl., 127.
 David, Ferdinand, 327.
 David, Sophie, 166.
 Davidson, Sophie, 186.
 Davisson, Walther, 191. 198. 334.
 Day, Beatrice, 181.
 Debogis-Bohy, Marie-Louise, 213. 215. 377.
 Debussy, Claude, 177. 180. 181. 182. 193. 198. 399.
 Dechert, Hugo, 183. 394.
 Decker, Jakob, 390.
 Degen, Jakob, 10. 46.
 Dehmlow, Hertha, 187.
 Dehn, Siegfried, 363.
 Deichmann (Theaterdirektor) 357.
 Deiters, Hermann, 21. 113.
 Delius, Frederick, 181. 216. 272 (Bild). 335. 375.
 Deller, Florian, 199.
 Dellinger, Rudolf, 390.
 Dembscher 95. 97. 98. 99. 100.
 Demuth, Leopold, 174. 200 (Bild).
 Denera, Erna, 185.
 Denhof, Ernst, 168.
 Dennery, Mathilde, 393.
 Denys, Thomas, 191. 192. 333. 394.
 Dessau, Bernhard, 194.
 Dessau-Quartett 178.
 Dessauer, Josef, 357.
 Dessoff'scher Frauenchor (Frankfurt a. M.) 191.
 Dessoir, Susanne, 194.
 Deutsche Vereinigung für alte Musik 192.
 Diabelli, Antonio, 83. 359.
 Diefenthaler (Sängerin) 196.
 Dieter, Ludwig, 199.
 Diestel, Meta, 198.
 Dietrich, Anton, 136.
 Dietrichstein-Proskau-Leslie, Moriz Graf, 35 ff.
 Dietz, Johanna, 191.
 Dippel, Andreas, 392.
 Disraeli, Alexander, 166.
 v. Dittersdorf, Karl, 339.
 Dlabal, Benno, 329.
 Doebber, Johannes, 181.
 v. Dohnányi, Ernst, 188. 189. 192. 223. 333.
 Dohrn, Georg, 394.
 Dolina, Marie, 197.
 Doenges, Paula, 169. 328. 329.
 Donizetti, Gaetano, 174. 175. 351. 352. 353. 354. 355. 392.
 Donndorf, Adolf, 336.
 Dorant, Richard, 166.
 Doret, Gustave, 213.
 Doria, Andreas Fürst, 356.
 Dorn, Heinrich, 341. 357.
 Dorn, Otto, 390.
 Dorner, Hans, 196.
 Dowland, John, 386.
 Draeseke, Felix, 198. 270. 283. 382. 383. 396.
 Draxler (Sänger) 360.
 Drechsler, H., 326.
 Dressel, Dettmar, 190.
 Dreßler, Anna, 127.
 Dreßler Anton, 127.
 Dubois, Théodore, 399.
 Dudovich, Manlio, 334.
 Dufay, Guillaume, 386.
 Dukas, Paul, 177. 188. 399.
 Dumas, Peter, 170.
 Duncan, Elisabeth, 193.
 Duncan, Isadora, 182.
 Duport (Administrator) 37.
 Dupuis, Sylvain, 167. 188.
 Durand, Jaques, 399.
 Durant (Brüssel) 188.
 Dürerbund (Prag) 197.
 Durigo, Ilona, 174.
 Durra, Hermann, 181. 184.
 Dux, Claire, 170. 393.
 Dux, Henriette, 136.
 Dvořák, Anton, 178. 179. 191. 192. 195. 196. 199. 332.
 Dvorak, Marie, 398.
 van Dyck, Ernst, 166.
 Easton, Florence, 169. 328.
 Ebel, Arnold, 186.
 Eberl, Anton, 17.
 Ebner, Berta, 388.
 Ebner, Joseph, 217. 218.
 Eck 383.
 Eckhardt, W., 177.
 Eduard VII., König v. England, 392. 398.
 Egli, Johann Heinrich, 204.
 Ehlert, Louis, 276.
 v. Eichendorff, Joseph Frhr., 280. 288.
 Eichler, Hanns, 171.
 v. Eichthal, Baronin, 127. 128. 132.
 Eickemeyer, Willi, 395.
 Eisenberger, Severin, 197.
 Elb, Margarete, 166.
 Eldering, Bram, 192. 334. 396. 397.
 Eldridge, Alice G., 185.
 Ellmenreich, Ella, 198.
 Elward, A. A., 346.
 v. Encke, Inez, 390. 391.
 Ender, Edmund Sereno, 185.
 Engelhard, Eleonor, 179.
 Englerth, Gabriele, 166.
 Enna, August, 200 (Bild).

- Erb, Carl, 392.
 Erben, Robert, 182.
 v. Erdödy, Marie Gräfin, 79.
 126 ff. 134.
 Erhard, Eduard, 194.
 Erl, Josef, 360.
 Ernest, Gustav, 177.
 Ernst, A., 197.
 Erler-Schnaudt, Anna, 395.
 Ertel, Paul, 184. 327.
 Eschke, Max, 179.
 Essek, Paul, 217.
 Ett, Kaspar, 296.
 v. Ettinger (Sängerin) 169.
 Euripides 75.
 van Eweyk, Arthur, 178. 190. 394.
 van Eyken, Moritz, 71.
 Fahrbach, Philipp, 355.
 v. Falken, Maryla, 168.
 Fall, Leo, 392.
 v. Fangh, Frieda, 394.
 Faßbender, Zdenka, 172. 392.
 Fauré, Gabriel, 399.
 Favre, W., 166.
 Fear, Rosa, 173.
 Feinhals, Fritz, 172. 328. 329.
 Fermin, Adelin, 180.
 Ferretti (Librettist) 351.
 Fest, Max, 195. 398.
 Fettesse (Sängerin) 166.
 Feuerlein, Ludwig, 198.
 Fichtner, Hermine, 391.
 Ficke, Kurt, 192.
 Fiebach, Otto, 175.
 Fiebig, Hugo, 394.
 Field, John, 350.
 Fischer, Richard, 178. 191.
 Fischer-Maretski, Gertrud, 395.
 Fischhof, Joseph, 344.
 Fitelberg, Gregor, 199.
 Fitz-Gerald, Benedikt J., 185.
 Fitzner-Quartett 196.
 Fladnitzer, Luise, 170. 329.
 Flarim (Komponist) 172.
 Fleisch, Maximilian, 191. 396.
 Fleischer (Buchhändler) 295.
 Flesch, Carl, 178. 182. 187. 332.
 Flitner 192.
 Floragarten-Orchester (Köln) 397.
 v. Flotow, Friedrich Frhr., 392.
 Fodor (Sängerin) 167.
 Fontaine (Theaterdirektor) 166.
 Forchhammer, Ejnar, 169. 328.
 Forst, Grete, 174. 332.
 Förster (Sängerin) 166.
 Foerstler, W., 198.
 Francesconi, Gino, 187.
 Franchetti, Alberto, 392.
 Franck, César, 178. 181. 184.
 185. 188. 332. 385.
 Frank, Franz, 391.
 Frank, Mathieu, 172.
 Franz Karl, Erzherzog, 352.
 Franz, M., 392.
 Franz, Robert, 184. 299. 387.
 Franzillo-Kaufmann, Hedwig,
 196.
 Frauenquartett, Hamburger, 180.
 197.
 Fredrich-Höttges, Vally, 195. 400.
 Freund, Robert, 192. 211. 223.
 Frey, Emil, 213. 217. 272 (Bild).
 375.
 Freytag, Otto, 198.
 Frezzolini, Erminia, 354.
 v. Fricken, Ernestine, 315.
 v. Fricken (Hauptmann) 315.
 Fried, Oskar, 177. 178. 179. 196.
 197.
 Fried, Richard, 173.
 Friedberg, Karl, 334. 394.
 Friede, Aline, 172.
 Friedman, Ignaz, 188. 189.
 Friedmann, Sonia, 183.
 Friedrich August II., König v.
 Sachsen, 192.
 Friedrich Wilhelm II., König v.
 Preußen, 18.
 Friedrich Wilhelm III., König v.
 Preußen, 18.
 Friedrich Wilhelm IV., König v.
 Preußen, 343.
 Friedrich Wilhelm, Prinz v.
 Preußen, 397.
 Friedrichowicz, Agnes, 176.
 v. Frimmel, Theodor, 4. 94. 101.
 103. 134. 135. 136.
 Frischen, Josef, 180. 191.
 Fritsche, Margarethe, 195.
 Frodl, Karl, 198.
 Fröhlich, Alfred, 168.
 Fröhlich, Barbara, 47.
 Frölich, Louis, 174.
 Frühauf, A., 184.
 Fuchs, Albert, 200 (Bild).
 Fuchs, Joh. Nep., 170.
 de la Fuente, Henriquez, 388.
 Fußberg, Gustav, 394.
 Fux, J. J., 12.
 Gadski, Johanna, 389.
 v. Gallenberg, Graf, 135. 136.
 Galliculus, Johann, 383.
 Galston, Gottfried, 177.
 Ganswindt, Freya, 184.
 Ganswindt, Isolde, 184.
 Ganz, Rudolf, 192. 213. 215.
 218. 377.
 Garcia, Manuel, 268.
 Garden, Mary, 393.
 de Garmo (Sänger) 192.
 Gärtner, Maria, 173. 388.
 Gatti-Casazza, Giulio, 392.
 Gaulé, Th., 399.
 Gay, Maria, 166. 173.
 Gebauer, Franz Xaver, 52.
 Geibel, Emanuel, 175. 176.
 Geidel, Moritz, 195.
 Geiger, Joseph, 355.
 Geis, Josef, 329.
 Geißel (Erzbischof) 313.
 Geist, W., 400.
 Gelbe, Arno, 195.
 Geller, Margarete, 180.
 Gentner-Fischer, Else, 328.
 Gérardy, Jean, 188.
 Gerber, E. L., 207.
 Gerhardt, Elena, 189. 394. 397.
 Gerhardt, Vita, 333.
 v. Gerlach, Arthur, 169. 389.
 Gerlach, Ph., 186.
 Gernsheim, Friedrich, 189. 382.
 383.
 Gesangverein, Bohnscher, 395.
 Gesangverein (Basel) 208. 212.
 Gesangverein (Bonn) 333.
 Gesellschaft zur Verbreitung der
 Werke Constanz Bernekers
 (Königsberg i. Pr.) 324.
 Gesellschaft der Musikfreunde
 (Berlin) 177. 178.
 Gesellschaft zur Förderung des
 Tierschutzes und verwandter
 Bestrebungen (Berlin) 271.
 Gesterkamp, Jan, 178.
 Gewandhaus-Chor 195.
 Gewandhaus-Konzerte 192. 193.
 194.
 Cewandhaus-Orchester 194. 195.
 Gewandhaus-Quartett 189. 193.
 194. 195.
 Geyer-Dierich, Meta, 196. 394.
 Gibson, Thomely, 187.
 Giordano, Umberto, 171.
 Gjertsen, Beatrice, 330.
 Glasenapp, C. Fr., 271. 364.
 Glazounow, Alexander, 184. 197.
 v. Gleichenstein, Ignaz, 133.
 Glinka, Michael, 177.
 Glock 295.
 Gluck, Ch. W., 23. 170. 171.
 364. 390. 392.
 Gmür, Rudolf, 173.
 Göbel, Eduard, 392.
 Godowsky, Leopold, 196. 332.
 Göhler, Georg, 193. 398.
 Goldenblum, M., 197.
 Goldmark, Carl, 179. 195. 335.
 393.
 v. Goldschmidt, Adalbert, 335.
 Goldschmidt, Paul, 399.
 Gollanin, Leo, 178.
 Göllich, Josef, 392.
 Goltz, Alfred, 391.
 Gönczy (Budapest) 188.
 van Gool, Marcel, 187.
 Göpel (Sängerin) 196.
 Goritz, Otto, 389.
 Gorter, Albert, 170.
 Gossec, F. J., 190.
 Gosselin (Kriegskommissär) 8.
 Goethe, Johann Wolfgang, 11.
 12. 14. 75. 76. 78. 80. 81.

89. 168. 175. 282. 288. 340. 341.
Goethebund (Stuttgart) 198.
Gotthelf, Felix, 168 („Mahadeva“.
Uraufführung in Düsseldorf).
390.
Gotthold (Gymnasialdirektor)
339.
Goetz, Hermann, 173. 272 (Bild).
Götze, Marie, 177.
Götzl, Anselm, 171.
Gounod, Charles, 385. 390. 392.
Grabert, Martin, 184.
Grädener, Hermann, 199. 335.
Graff, Anton, 190.
Grauert & Zink 71.
Graeve, Anna, 181.
de Greef, Arthur, 188.
Gregory, Elsa, 182.
Grell, Eduard, 363.
Gresse (Sänger) 172.
Grieg, Edvard, 183. 184. 185.
187. 386. 398.
Griff, Emil, 391.
Grigorowitsch, Ch., 178.
Grillparzer, Franz, 168. 286. 385.
Grimm (Gebrüder) 335.
Grimm-Mittelman, Bertha, 193.
194. 329.
Grimmer (Cellist) 400.
Griswold, Putnam, 328.
Gritzbach, Carl, 390.
Gröbke, Adolf, 170.
Gros, Maarten, 166.
Groß, Rudolf, 391.
Grube, Eduard, 350.
Grundmann, Elisabeth, 195.
Grunert, Dagny, 183.
Grünfeld, Heinrich, 184.
Grünfeld, Paul, 169.
Grünfeld-Son-Quartett 188.
Grüters, Hugo, 333.
Grützmacher, Friedrich, 179.
192. 334. 397.
Guicciardi, Giulietta Gräfin,
134. 135. 136.
Guilmant, Alexandre, 185.
Gumbert, Ferdinand, 342.
Gunsbourg, Raoul, 171. 172.
Günther, Felix, 174.
Günther, Theodor, 391.
Günzburg, Mark, 199.
Gura, Annie, 184. 392.
Gura, Hermann, 180. 184. 185.
333. 392.
Gürzenich-Konzerte 192.
Gürzenich-Quartett 192.
Gutheil-Schoder, Marie, 173.
332. 335.
Gyrowetz, Adalbert, 352.
de Haan, Willem, 185.
de Haan-Manifarges, Pauline,
176. 191.
Haas, F., 400.
Haberl, B., 199.
Hacke, Heinrich, 183.
Hadwiger, Alois, 166. 388. 391.
Hafgren-Waag, Lili, 329.
Hagel, Richard, 193. 329.
Hagen, Adolf, 190.
Hahn, Fr., 200.
Hähnel, Ernst, 136.
v. Haken, Max, 189.
Halir, Karl, 183.
Halir-Quartett 178.
Hallwachs, C., 192.
Hammerschmidt, Frieda, 191.
Hammerstein, Oscar, 393.
Händel, G. F., 14. 23. 188. 189.
190. 191. 192. 196. 208. 297.
298. 299. 308. 345. 362. 397.
398. 399.
Händel-Gesellschaft (Paris) 399.
Hanslick, Eduard, 51. 59. 90.
91. 96. 101. 359. 360.
d'Harcourt, Eugène, 384.
Hare, Amy, 178.
Harford (Sänger) 169.
Harmonie (Zürich) 205. 218.
Harrison, Beatrice, 185.
Harrison, May, 185. 195.
Hartley, Randolph, 328.
Hartmann, Elisabeth, 180.
Hartmann, Johannes, 336.
Hartung, Anna, 193. 195.
Harty, Hamilton, 189.
Harzer, Balthasar, 383.
Haslinger, Tobias, 8. 12. 15. 16.
51. 84. 85. 87. 104.
Hasse, Hans, 184.
Hasselmans, L., 399.
Hasselt-Barth, Wilhelmine, 360.
Haßler, Alfred, 213.
Hatchard (Sängerin) 169.
Hauptmann, Moritz, 139. 140.
156.
v. Hausegger, Siegmund, 179.
185. 216. 272 (Bild). 374. 397.
Hauser, G., 171.
Häusermannscher Privatchor
(Zürich) 216. 218.
Hausburg, Conrad, 398.
Havemann, Gustav, 176.
Haydn, Joseph, 14. 18. 178. 179.
188. 191. 193. 197. 207. 208.
297. 334. 353. 383. 398. 399.
Haydter, Alexander, 332.
Haym, Hans, 190.
Hebbel, Friedrich, 227. 374.
Hecker, Siegmund, 389.
Hedmond, E. C., 169.
Hegar, Friedrich, 190. 206. 210.
211. 212. 214. 400.
Hegar, Johannes, 334.
Hegar-Volkart, Albertine, 212.
Heger, Robert, 217. 272 (Bild).
375. 388.
Hegner, Anna, 213. 217. 377.
Hegner, Otto, 213.
Heim, Emilie, 209.
Heim, Ignaz, 205. 209.
Hein, Paul, 394.
Heine, Heinrich, 218. 255. 256.
276. 288. 289. 290. 376.
Heine-Heinemann, Ernst, 180.
Heinemann, Alexander, 184. 185.
197.
Heise, P. A., 183.
Hekking, Anton, 179.
Hekking-Denancy, Gerard, 182.
v. Helmholtz, Hermann, 268.
Hemans, Felicia, 387.
Hempel, Frieda, 177. 189. 329.
399.
Henckels, Gustav Adolf, 182.
Hengel, Hans, 383.
Henne, Frau, 294.
Hensel-Schweitzer, Elsa, 329.
Henselt, Adolf, 326.
Herlossohn 295.
Hermann, Paul, 178.
Herold, Wilhelm, 173.
Herrmann, Karl, 194.
Hertel, P., 390.
Herwarth, Conrad, 389.
Herzka, Julius, 389.
Herzog, Emilie, 179. 206. 212.
390.
Heß, Heinz, 390.
Heß, Ludwig, 179. 191. 198.
206. 216. 217. 218. 272 (Bild).
326. 373. 375. 377.
Heß van der Wyk, Theodor, 191.
Heußel, Wilhelm, 193.
Hildebrand, Adolf, 336.
Hill, Tilia, 178. 191. 194.
Hiller, Ferdinand, 297. 323.
Hinze-Reinhold, Bruno, 180.
Hirsch, Karl, 196.
Hochsches Konservatorium
(Frankfurt a. M.) 211.
v. Hochberg, Bolko. Graf, 334.
396.
Hochheim, Paul, 388.
Hofbauer, Rudolf, 166.
Hoffmann, Baptist, 176. 177. 329.
Hoffmann, Bernhard, 384.
Hoffmann, E. T. A., 308.
Hofkapelle (Altenburg) 193. 398.
Hofkapelle (Braunschweig) 187.
Hofkapelle (Karlsruhe) 191. 210.
Hofkapelle (Stuttgart) 198. 210.
Hofkapelle (Weimar) 199.
Hofmann, Hans, 193.
Hofmann, Josef, 196. 197.
Hofmeister, Fr., 14. 362.
Hoehn, Alfred, 193. 198. 200.
Holbrooke, Joseph, 195.
Hollatz, Lilly, 199.
Holliday, Eugène, 194.
Hollman, Joseph, 188.
Hölterhoff, Leila S., 184.

- Holtzschneider, Carl, 189. 395.
Holtz, Hedwig, 180.
Holz, Karl, 12. 18. 42. 44. 46.
47. 50. 56. 57. 60. 86. 95.
96. 97. 98. 100. 105.
Holzapfel, Adalbert, 166.
Homer 75.
d'Honrath, Jeannette, 134.
Höpfel, Josef, 389.
Hoppen, R., 192.
Horbelt, Johann, 334.
v. Horgot, Leo, 190.
Hoven, Johann, 355. 356. 357.
Hoyer, Bruno, 334.
Hrymali, Johann, 400 (Bild).
Hubay, Jenő, 188. 189.
Hubenia, Olga, 167.
Huber, Hans, 192. 211. 214.
215. 272 (Bild). 325. 375.
Hüffer, Eduard, 323. 324.
Hummel, Joh. Nep., 194.
Humperdinck, Engelbert, 392.
Hunold, Lotte, 166.
Hutschenruyter, Willem, 377.
Hüttner, Georg, 189. 395.
Ibach-Saal (Düsseldorf) 333.
Ibos, Guillaume, 173.
d'Indy, Vincent, 399.
Iracema-Brügelmann, Hedy, 176.
390.
Irrgang, Bernhard, 175.
Jackson, A. Ch., 185.
Jacobs (Cellist) 188.
Jäger, C., 336.
Jahn, Otto, 126. 128. 129. 130.
Jancovich, Augusto, 334.
Jansen, F. Gustav, 400 (Bild).
Janssen, Julius, 189. 395. 396.
Jaques-Dalcroze, Emile, 181. 193.
213.
Jastrebsky (Sänger) 388.
Jehin, Léon, 172.
Jeral, W., 180.
v. Jerebtzoff, Anna, 183.
Jerschow, J., 173.
Jilek (Kapellmeister) 393.
Joachim, Joseph, 58. 158. 187.
195. 211. 212. 323.
Jommelli, Nicolo, 199.
Jonas, Ella, 187.
Jovanovic, Carola, 391.
Jungblut, Albert, 394.
Juon, Paul, 188.
Kahler, Margarethe, 392.
Kaehler, Willibald, 172.
Kahlert 288.
Kahn, Robert, 190. 192.
Kahnt, Gertrud, 398.
Kalbeck, Flora, 397.
Kalbeck, Max, 170. 334.
Kalischer, Alfr. Chr., 4. 42. 43.
46. 101. 102. 103. 126. 127.
128. 129. 130. 132. 133. 134.
135.
Kallinnikow, Wassili, 177.
Kameke, Lilly, 182.
Kammermusik - Fest (Freiburg
i. Br.) 334.
Kammermusik-Verein (Prag) 196.
Kaempfert, Anna, 198.
Kaempfert, Max, 191.
Kandl, Eduard, 391.
Kant, Hermann, 172.
Kant, Immanuel, 75. 76.
Kanth, Gustav, 270.
Kantonalgesangverein (Waadt-
land) 206.
Kantorowitz, B., 194.
Kanzow, Wolfgang, 388.
Kgl. Kapelle (Berlin) 175. 176.
Kgl. Kapelle (Dresden) 189. 190.
396.
Kgl. Kapelle (Hannover) 191.
Kgl. Kapelle (Kassel) 191. 192.
Kapp, Julius, 265 ff. (J. K.s Liszt-
Biographie und ein unge-
druckter Brief Liszts).
Karg-Elert, Sigfrid, 286.
Karl V., Kaiser, 356.
Karłowicz, Mieczysław, 180.
Kasanli, N., 173 („Miranda“.
Erstaufführung in St. Peters-
burg).
Kase, Alfred, 170. 193. 194. 195.
329.
Kaesser, Lulu, 169.
Kastorski, W., 173.
Katschenowski (Sänger) 197.
Kaufmann, Robert, 213.
Kaulfuß (Sänger) 388.
Kaun, Hugo, 325. 395.
Kaurin, Karen, 187.
Keéri-Szántó, Emerich, 189.
Kehr, Prof. Dr., 391.
Keiper, Hermann, 191. 198.
Keldorfer, Marie, 193.
Keller, Gottfried, 184. 206. 226.
374.
Keller, Hans, 390.
Keller, Hermann, 198.
Keller, Oswin, 195.
Kemeny-Schiffer-Quartett 188.
Kemp, Barbara, 389.
Kempner, Friderike, 387.
Kempter, Lothar, 211.
Kerner, Justinus, 287. 288.
Kerner, Stefan, 167.
Kerpely 188.
Kerzmann, Fritz, 390.
Kestenberg, Leo, 180.
Kettner, Anna, 167.
v. Keußler, Gerhard, 399.
Kiefer, Heinrich, 196. 334.
Kiefer, Julius, 169.
Kienzl, Wilhelm, 391.
Kiesling, Max, 194.
Kieß, August, 166.
Kietz, G., 271.
Kilian, Theodor, 334.
Kindler, Hans, 332.
Kinsky 103.
Kirchberg, Margarete, 182.
Kirchenchor Leipzig-Lindenau
193.
Kirchhoff, Walter, 177. 328.
Kirchl-Quartett 398.
Kirchner, Theodor, 390.
Kirsch, Amalie, 388.
Kistler, Cyrill, 198.
Klages, Adolf, 386.
Klarmüller, Fritz, 389.
Klein, Bernhard, 341. 342. 347.
Klengel, Julius, 194. 217.
Klengel, Paul, 193.
Klett, Gertrud, 330.
Klinger, Max, 70.
Klingler, Fridolin, 398.
Klingler, Karl, 183.
Klingler-Quartett 178. 188. 394.
Klopstock, F. G., 14.
Klose, Friedrich, 175. 218. 272
(Bild). 328. 376.
Klupp-Fischer, Olga, 333.
Knauer, Georg, 334.
Knorr, J., 295.
Knowles (Sänger) 169.
Knüpfer, Paul, 329.
Koboth, Irma, 388.
Koch, Emma, 178. 194.
Koch, F. E., 189.
Koch, Prof., 132.
v. Köchel, Ludwig Ritter, 155.
156. 161. 334.
Kochenrath, Grete, 182.
Kochenrath, Kläre, 182.
v. Koczalski, Raoul, 197. 394.
Kodaly, Zoltán, 217. 272 (Bild).
374. 375.
Kohmann, Anton, 196.
Köhne, Adele, 186.
Kolb, Alois, 71.
Kolowrat, Graf, 363.
Konewsky, Eugenie, 187.
Könnemann, Artur, 386.
Konservatorium (Genf) 211.
Konta 184.
Konzert-Gesellschaft (Elberfeld)
190.
Konzertgesellschaft für Kirchen-
musik (Antwerpen) 174.
Konzertverein-Orchester (Wien)
188.
Korb, Jenny, 391.
Koreschtschenko, Arsène, 178.
Korff, Maria, 183.
Körner, Carl, 192.
Korngold, Erich Wolfgang, 260 ff
(Zukunftsklänge). 272.
Korolanyi, Friedrich, 390. 392.
Korth, Maria, 173.
Kortmann, Johanna, 166.
Korwin-Szymanowska, St. 171.

- Koßmaly 288.
 Krammer (Sängerin) 167.
 Krasselt, Rudolf, 391.
 Kraus, Ernst, 172.
 v. Kraus, Felix, 191. 196. 398.
 v. Kraus-Osborne, Adrienne, 191.
 Kraus, Willy, 390.
 Krause, Gottfried, 389.
 Krause, Max, 394.
 Krehl, Stephan, 194.
 Kretschmar, Hermann, 298.
 Kreutzer, Leonid, 195. 197.
 Kriehuber, Josef, 136.
 Krommer, Franz, 352.
 Kronen, Franz, 393.
 Kronke, Emil, 189.
 Krumpholz, Wenzel, 13.
 Kruse, Georg Richard, 339.
 Kruse (Kassel) 192.
 Kubelik, Jan, 196.
 Kuckro, Ludwig, 172.
 Kuefstein, Graf, 363.
 Kun, Ladislaus, 188.
 Künnecke, Eduard, 166. 173. 390.
 Kunwald, Ernst, 172. 177. 186.
 Kunze, Albert, 170. 329.
 Kurtscholz, Georg, 392.
 Kurz, Selma, 168. 189.
 Kussewitzky, Sergei, 177. 196. 197.
 Kuthan-Sommerfeld, Margarete, 388.
 Kutzschbach, Hermann, 189. 390.
 Kwast, James, 186.
 Kwast-Hodapp, Frieda, 395.
 Laber, H., 394.
 Lachner, Ignaz, 126.
 Lachner, Franz, 126. 127. 132. 133. 193.
 Lalo, Edouard, 187. 198.
 Lalo, Pierre, 399.
 La Mara 135. 136.
 Lambrechts-Vos, Anna, 397.
 Lambrino, Telemaque, 190.
 Lämmel 136.
 Lamond, Frederic, 194. 196.
 Lampe, Anton, 187.
 Lampe, Walther, 217. 272 (Bild). 375.
 Landes-Symphonieorchester (Budapest) 188.
 Landowska, Wanda, 187. 199.
 Lang, Karl, 172.
 Lang, Gebrüder, 208.
 Lange, Max, 70.
 de Lange, Samuel, 198.
 Langefeld, Arnold, 392.
 Langie-Wysocka, Marie, 183.
 v. Lannoy, Eduard Baron, 47.
 Laub, Ferdinand, 400.
 Lauber, Josef, 214.
 Lauer-Kottlar, Beatrix, 173.
 Lauprecht-van Lammen, Mientje, 191.
 Laur, Ferdinand, 208.
 Laurent (Geigerin) 189.
 Laurischkus, Max, 187.
 Lauska, Franz, 341.
 Laute, Jacoba, 187.
 Lautenbacher, Auguste, 166.
 Leden, Christian, 332.
 Lederer, Felix, 167.
 Lederer, Joseph, 190.
 Leffler, Robert, 168.
 Leffler-Burckard, Marta, 173. 189.
 Lefler, Heinrich, 329.
 Lehmann, Lilli, 175. 179.
 Lehár, Franz, 172. 389. 390.
 Lehrergesangverein (Berlin) 179. 185.
 Lehrergesangverein (Bremen) 188.
 Lehrergesangverein (Breslau) 394.
 Lehrergesangverein (Dortmund) 395.
 Lehrergesangverein (Elberfeld) 190.
 Lehrergesangverein (Frankfurt a. M.) 191.
 Lehrergesangverein (Fürth) 196.
 Lehrergesangverein (Leipzig) 194. 398.
 Lehrergesangverein (Mannheim) 195.
 Lehrergesangverein (Rixdorf) 185.
 Lehrergesangverein (Zürich) 216.
 Leisner, Emmi, 185. 192. 332.
 Lejdström, Carl, 193.
 Le Lorrain 171.
 Lénart, Gita, 194.
 v. Lenbach, Franz, 336.
 Lengyel v. Bagota, Ernst, 396.
 Leoncavallo, Ruggiero, 392.
 Leroux, Pierre, 388.
 Leschetizki, Theodor, 200.
 Levi, Hermann, 323.
 Levy, Ernst, 223.
 Leydhecker, Agnes, 195.
 Lhévinne, Joseph, 191. 396.
 Liapounow, S., 197.
 Lichnowsky, Karl, 99.
 Lichnowsky, M. Graf, 40.
 Liederhalle (Karlsruhe) 191.
 Liederkrantz (Stuttgart) 198.
 Liedertafel „Aurelia“ (Baden-Baden) 394.
 Liedertafel (Basel) 211. 212.
 Liedertafel (Bern) 212.
 Liedertafel (Mannheim) 399.
 Liepe, Emil, 186.
 van Lier, Jacques, 182. 186.
 Lies, Otto, 215. 272 (Bild). 374.
 Lilienthal, Herbert, 194.
 Lind, Jenny, 342.
 Lindt, Melitta, 169.
 Linke, Joseph, 43. 44. 49. 50. 51. 56. 57. 58. 59. 60. 90. 95. 101. 105. 128. 130.
 Lipowska (Sängerin) 166.
 de Lisle, Bernard, 169 („Alroy“. Uraufführung in Elberfeld).
 Liszewsky, Josef, 388.
 Liszt, Franz, 41. 167. 177. 179. 184. 188. 190. 193. 194. 196. 197. 199. 209. 210. 211. 265 ff (Julius Kappps L.-Biographie und ein ungedruckter Brief L.s.) 270. 271. 272. 278. 282. 323. 326. 334. 345. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 382. 396. 397. 398. 399. 400.
 Littmann, Max, 393.
 Litvinne, Félicia, 171.
 Litzmann, Berthold, 323.
 Lobe, J. C., 140.
 Lobkowitz, Josef Franz Fürst, 39.
 Lochbrunner (Pianist) 223.
 Loeffler, Ch. M., 188. 218. 272 (Bild). 376.
 Lohse, Otto, 170. 188. 329.
 van Lokhorst, Katharina, 185.
 Löltgen, Adolf, 388.
 London Symphony Orchestra 195.
 Lorentz, Alfred, 170.
 Lorenz, Alfred, 390. 391.
 Lorenz, C. Ad., 395.
 Lorrain, Jean, 167.
 Lortat-Jacob, Robert, 181. 189.
 Lortzing, Albert, 357. 390. 392. 393.
 Louis, Rudolf, 265.
 Loewenfeld, Hans, 170. 329.
 Loewe, Carl, 180. 190. 333.
 Löwe, Ferdinand, 188. 196.
 Lozzi (Komponist) 393.
 Lucca, Pauline, 342.
 Lulek, Fery, 187. 191. 192.
 Lunn, Kirkby, 392.
 Luppertz, Willy, 193. 195. 329.
 Lussy, Mathys, 208.
 Luther, Martin, 383.
 Lutter, Heinrich, 187.
 Lutter, Frau, 187.
 v. Lüttichau, Frhr., 363.
 Lyser, J. P., 136.
 Mac Dowell, Edward, 180. 199.
 Mac Grew, Rose, 389.
 Mackenzie, Alexander, 195.
 MacLennan, Francis, 169.
 Magnard, Albéric, 399.
 Mahlau (Sänger) 191.
 Mahler, Gustav, 190. 196. 198. 393. 399.
 Maikl, Georg, 174. 332.
 v. Maixdorff, Carl, 389.
 Malata, Oskar, 389.
 Malczewski 170.
 v. Malfatti, Anna, 133.
 v. Malfatti, Therese, 132. 133.
 Malibran, Marie, 346. 348.
 Mancinelli (Kapellmeister) 195.
 Mancini, Giambattista, 268.
 Manén, Joan, 170. 200.

- Mang, Karl, 166. 167.
 Manhattan-Oper 388. 393.
 Manita (Komponist) 195.
 Mann (Sänger) 171.
 Männerchor, Leipziger, 398.
 Männerchor, Züricher, 205. 206. 212.
 Männergesangverein, Deutscher (Prag), 399.
 Männergesangverein, Spitzer-scher, 394.
 Männergesangverein, Waetzold-scher, 395.
 Männergesangverein (Straßburg i. E.) 400.
 Mannstädt, Franz, 200.
 v. Manoff, August, 173. 198.
 Manthe, Albert, 400.
 le Mar, Benita, 180.
 Marbach, Vilma, 329.
 Marcel, Lucille, 196. 200.
 Mardones (Sänger) 166.
 Marienhagen, Otto, 179.
 Marion, Georg, 329.
 Mariotte, Antoine, 329. 330.
 Markowsky, August M., 174.
 Márkus, Lily, 189.
 v. Marschalko, Rosa, 182.
 Marschner, Heinrich, 173.
 Marsop, Paul, 377.
 Marteau, Henri, 188. 189. 191. 212. 395.
 Marteau-Becker-Quartett 395.
 Martin, Easthope, 334.
 Martini (Komponist) 179.
 Martinowska, Berta, 391.
 Marx, A. B., 297.
 Marx, Mizi, 398.
 Marx-Kirsch, Hedwig, 196.
 Mary (Sänger) 399.
 Mascagni, Pietro, 392.
 Massenet, Jules, 171 („Don Quichotte“. Uraufführung in Monte Carlo). 172. 177. 392. 399.
 Maeterlinck, Maurice, 188.
 Mattheson, Johann, 190.
 v. Matthison, Friedrich, 125.
 Maurice, Pierre, 213.
 Max, Gabriel, 336.
 May, Steffie, 166.
 Maykapar, Simeon, 186.
 Mayr, Richard, 174. 332.
 Mayseder, Joseph, 59. 90. 91. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 104.
 Mazarin (Sängerin) 388.
 Meader, George, 183. 329.
 Medtner, Nicolaus, 197.
 Meinert, C., 126.
 Meißner, Johann, 391.
 Melcer, Henryk, 199.
 Mellot-Joubert (Sängerin) 399.
 Melzer, Josef, 178.
 Mendel, H., 44. 47. 342.
 Mendelssohn, Arnold, 188. 215. 272 (Bild). 375.
 Mendelssohn Bartholdy, Felix, 178. 184. 188. 191. 195. 281. 284. 285. 290. 291. 296. 297. 298. 299. 300. 302. 308. 323. 342. 343. 362. 363. 382. 386. 396.
 Mengelberg, Willem, 190. 191.
 Menzinski, Modest, 391.
 Mercadante, Saverio, 350.
 Merelli (Impresario) 349. 351. 354.
 Merenyi, Elsa, 166.
 Merey, Jane, 173.
 Mergelkamp, Jan, 391.
 Merk (Cellist) 59. 93. 94. 95. 97. 99.
 Merter, Max, 393.
 Merz, Max, 193.
 Mesmer, Hermann, 166.
 Metcalfe, Susan, 200.
 Metropolitan-Oper 389. 393.
 Metzger-Froitzheim, Ottilie, 329. 390. 392.
 Meux (Sänger) 169.
 v. Meyendorff, Baronin, 266.
 Waldemar Meyer-Quartett 178. 184.
 Meyer-Hellmund, Erik, 200.
 Meyerbeer, Giacomo, 208. 342. 388. 389. 393.
 Meyrowitz, Selmar, 166.
 Michelangelo 80.
 Mikorey, Franz, 168 („Der König von Samarkand“. Urauf-führung in Dessau). 390.
 Miller, William, 168. 192.
 Millöcker, Carl, 388.
 v. Mildenburg, Anna, 171. 329. 331. 392.
 Milder-Hauptmann, Anna, 134.
 Mitlacher, Ernst, 185.
 Mlynarski, Emil, 196.
 Molique, B., 188.
 Momigny, J. J., 144.
 Monrad, Cally, 166.
 Moran, Dora, 184. 198.
 Moreau, Gustave, 330.
 Mörike, Eduard, 176.
 Moris, Maximilian, 173.
 Morley, Thomas, 386.
 Mors, Richard, 217. 272 (Bild). 374.
 Morsztyn, Helene, 186.
 Mortelmans, L., 174.
 Mortier, Jane, 399.
 v. Morungen, Heinrich, 383.
 Moes (Sänger) 166.
 Moser, Kolo, 332.
 Möskes, Karl, 192.
 Moest, Rudolf, 191. 390. 391. 392.
 Moszkowski, Moriz, 197.
 da Motta, José Vianna, 178.
 Mottl, Felix, 167. 172. 173. 174. 175. 191. 196. 197. 329.
 Moussorgsky, Modest, 400.
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 14. 23. 45. 80. 155. 156. 161. 175. 176. 178. 180. 184. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 193. 195. 196. 197. 198. 207. 294. 297. 324. 329. 332. 333. 334. 343. 349. 352. 353. 357. 364. 383. 390. 394. 397. 398. 399.
 Mozart-Chor (Berlin) 175.
 Mozart-Verein (Dresden) 189.
 Muck, Karl, 193. 328.
 Muehl-Reitsch, Marie, 185.
 Müller, Adolf, 191. 396.
 Müller, A., 183.
 Müller, Ernst, 193.
 Müller-Reuter, Theodor, 383.
 Münch, Ernst, 400.
 Münchheimer, Adam, 170.
 Munro, Jessie, 186.
 Munzinger, Eduard, 205.
 Munzinger, Karl, 211. 212.
 Museums-gesellschaft (Frankfurt a. M.) 190. 191.
 Musikakademie (Hannover) 191.
 Musikalische Akademie (Königs-berg i. P.) 397.
 Musikalische Akademie (Mann-heim) 398.
 Musikalische Gesellschaft (Dort-mund) 395.
 Musikalische Gesellschaft (Köln) 192. 397.
 Musikalische Gesellschaft (Leip-zig) 193.
 Musikgesellschaft, Kaiserlich Russische, 197.
 Musikgesellschaft, Allgemeine Schweizerische, 207. 208. 210.
 Musikschule (Basel) 211.
 Musikschule (Zürich) 211.
 Musikverein, Allgemeiner Deut-scher, 203. 210. 213. 214. 215 ff (Zum 46. Tonkünstler-Fest des A. D. M. in Zürich). 272. 372 ff (Das 46. Ton-künstler-Fest des A. D. M.).
 Musikverein (Dortmund) 189. 395.
 Musikverein (Mannheim) 398.
 Musikverein (Osnabrück) 196.
 Mysz-Gmeiner, Lula, 191. 198. 395.
 Nadel, Arno, 324.
 Nagel, Albine, 391.
 Nagel, Heinrich, 192.
 Nägeli, Johann Georg, 203. 204. 205. 207.
 Napoleon, Arthur, 197.
 Napoleon I. 8. 9. 13. 20. 200.

- Nardow, Wladimir, 167.
 Nast, Minnie, 172. 329.
 Nationaltheater, Tschechisches, 393.
 Natterer, Ludwig, 334.
 Naumouw, Nicolaus, 192.
 Naurdy (Sänger) 166.
 Nedbal, Oskar, 196. 199.
 Neff, Elsa, 388.
 Neglia, F. P., 397.
 Nehammer (Sekretär) 53.
 Neilsen, Alice, 166.
 Neisch, Margarete, 389.
 Neithardt, A. H., 363.
 Neitzel, Otto, 169. 334. 395.
 Nelson, Rudolf, 390.
 Neßler, Victor, 393.
 Netzer, Joseph, 355. 356.
 Neufeld, Marga, 182.
 Neugebauer-Ravoth, Käte, 176. 180. 197.
 Neukomm, Sigismund, 345.
 Neumann, Angelo, 389.
 Neumann, Rudolf, 390.
 Nevin, Arthur, 328 („Poia“. Uraufführung in Berlin).
 Ney, Elly, 180. 181. 187.
 Nicastro, Miguel, 178.
 Nicholls, Agnes, 169.
 Nicodé, Jean Louis, 185. 335.
 Nicolai, Carl, 339.
 Nicolai, Gustav, 344.
 Nicolai, Otto, 339 ff. (O. N.s Beziehungen zu den Tondichtern seiner Zeit). 393. 400 (Bilder).
 Niemann, Walter, 193.
 Niemetschek, Franz, 45.
 Nietzsche, Friedrich, 184. 193. 270. 290.
 Niggli, A., 272.
 Nigrini, Valeska, 172.
 Nikisch, Arthur, 176. 179. 194. 397.
 Nivette (Sänger) 166.
 Noé, Oskar, 185.
 Nohl, Ludwig, 102. 103. 126. 132. 135.
 Noli, M., 396.
 Noordewier-Reddingius, Alida, 175. 191.
 Nordmann, Irma, 179.
 Noren, Gottlieb H., 188.
 North, Dorothea, 185.
 Norwid, C., 199.
 Nosalewicz, Alexander, 174.
 Nottebohm, Gustav, 3. 20. 54.
 Noverre, J. G., 199.
 Nuguès, Charles, 393.
 Ober, Margarete, 388.
 Ochs, Siegfried, 136. 174. 400.
 Offenbach, Jacques, 392.
 aus der Ohe, Adele, 194.
 Ohlhoff, Elisabeth, 176. 194.
 Okeghem, Jean, 386.
 Olenin-d'Alheim, Marie, 197.
 Ontrop 174.
 Oper, Flämische (Antwerpen), 166.
 Opern-Festspiele (Leipzig) 329.
 Oper-Quartett (Köln) 192.
 v. Opienski, Henryk, 199.
 Oppermann, M., 192.
 Oratorien-Verein (Kassel) 192.
 Oratorien-Verein (Rixdorf) 332.
 Orchesterverein (Breslau) 394.
 Orchesterverein (Straßburg i. E.) 198.
 Orchesterverein (Stuttgart) 199.
 Orssich-Zamboni, Berta Gräfin, 183.
 Orllepp 295.
 Oeser, P., 196.
 v. d. Osten, Eva, 390. 394.
 v. d. Osten, Vali, 391.
 van Osterzee, Cornélie, 330 („Das Gelöbni“. Uraufführung in Weimar).
 v. Othegraven, August, 190. 193. 396.
 Ottenheimer, Paul, 172. 196.
 Ottermann, Luise, 396.
 Otto, Anton, 391.
 Otto, Julius, 169. 390.
 v. Otto, W., 178.
 Pacary (Sängerin) 188.
 Pachler, Faust, 35. 36.
 Pachler-Koschak, Marie, 35.
 Paci, Marie, 178. 191.
 Pacini, Giovanni, 351.
 Paderewski, Ignaz, 189.
 Paganini, Nicolo, 198. 200 (Bilder). 314. 327.
 Palestrina, Pierluigi, 347. 348.
 van der Pals, Leopold, 176.
 Panny, Joseph, 97.
 Panzner, Karl, 334. 397.
 Parlow, Kathleen, 190.
 Parody, Julia, 183.
 Parry, John, 386.
 Parry, W. E., 10.
 de Pasquali (Sängerin) 389.
 Pauer, Max, 190. 194. 196. 198. 325. 334.
 Paul, Jean, 276. 288.
 Paulowna, Anna, 389.
 Peake, Ethel, 186.
 Pejacevich, Dora, 189.
 Pembaur, Josef, 195.
 Pembaur, Maria, 195.
 Pennarini, Alois, 392. 393.
 Pergolesi, G. B., 398.
 Perotti, G. A., 345.
 Perotti, Giuditta, 345.
 Perron, Carl, 388. 390.
 Persinger, Ludwig, 187.
 Peters, C. F., 158. 159. 161. 297. 327.
 Peters, Guido, 199.
 Peters (Hofrat) 84.
 Peters 42.
 Petko, Emmy, 174.
 Petöfi, Alexander, 188.
 Petri, Henri, 186. 398.
 Petri-Chor (Bautzen) 396.
 Petri-Quartett 396.
 Petschnikoff, Alexander, 178. 179. 187. 192. 334. 400.
 Petschnikoff, Lili, 187.
 Peuerl, Paul, 107.
 Pfeiffer, Carl, 392.
 Pfeiffer, Traugott, 204.
 Pfitzner, Hans, 173. 184. 198. 329. 385. 400.
 Pfohl, Ferdinand, 397.
 Philharmonie (Bremen) 187.
 Philharmonie (Moskau) 196.
 Philharmoniker (Budapest) 188.
 Philharmoniker (Wien; Fünfzig-jahr-Feier) 334.
 Philharmonischer Chor (Kassel) 192.
 Philharmonische Gesellschaft (London) 195.
 Philharmonische Konzerte (Prag) 196.
 Philharmonische Konzerte (Leipzig) 193. 194.
 Philharmonisches Orchester (Berlin) 175. 176. 177. 178. 179. 181. 185. 332. 333. 397.
 Philharmonischer Verein (Dortmund) 189.
 Philharmonischer Verein (Mannheim) 398.
 Philharmonischer Verein (Nürnberg) 196.
 Philip, Martha, 399.
 Philipp, König von Mazedonien, 7. 18.
 Philipp, John, 71.
 Philipp, Leopold, 173.
 Philippi, Maria, 175. 192. 193. 195. 196. 213. 217. 377. 394. 398.
 Piccaver, Alfred, 393.
 Pieper, Willy, 394.
 Pierné, Gabriel, 181.
 Pilotti, Giuseppe, 345.
 Piringer, Ferdinand, 52. 92. 94. 95. 101.
 Piskaček, Adolf, 393 („Die wilde Bara“. Uraufführung in Prag).
 Pitsch, Georges, 399.
 Pitteroff, Matthäus, 169.
 Plaichinger, Thila, 185. 188. 329.
 Plamondon, F., 174.
 Plamondon (Sänger) 399.
 Plaschke, Friedrich, 398.
 Plato 75.
 Plewka-Plewczynski, Pater, 178.
 Plutarch 75.

- Pohl, Richard, 190.
 Pohlentz, Chr. August, 344.
 Poike, Max, 184.
 Pokorny, Hans, 172.
 Pollak (Sängerin) 388.
 Ponchielli, Amilcare, 392.
 Poppe, Reimar, 394.
 Popper, David, 188.
 Porpora, Nicolo, 180.
 Porst, Bernhard, 170.
 Posa, Oskar C., 184.
 Post, Willy, 396.
 Potemkin, Fürst, 339.
 Pott, Therese, 192. 198. 334. 337.
 Powell, John, 200.
 Prechtler (Dichter) 356.
 Pregi, Marcella, 212.
 de Près, Josquin, 386.
 Preß, Michael, 400.
 Preuse-Matzenauer, Margarethe, 198. 329. 393.
 Preuß, Arthur, 332.
 Prevosti, Franceschina, 390.
 Pricken, Liane, 394.
 Prieger, Erich, 333.
 Prill, Emil, 186.
 Privatmusikverein (Nürnberg) 196.
 Proch, Heinrich, 355. 357.
 Prochaska, Rudolf Frhr., 390.
 Prowse (Sängerin) 169.
 Puccini, Giacomo, 166. 172. 181. 388. 392.
 Pugno, Raoul, 197. 400.
 Purdon, Isabel, 398.
 Putsch'scher a cappella-Gesangsverein (Berlin) 184.
 Puttmann, Max, 193.
 Queen's Hall Orchestra (London) 195.
 Raabe, Peter, 173. 199. 330.
 Raabe-Burg, Emmy, 183.
 v. Raatz-Brockmann, J., 179.
 Rabelais 86.
 Raché, Karl, 177.
 Rachmaninoff, Sergei, 188. 195. 196. 197. 198.
 Radford (Sänger) 169.
 Radó, Aladár, 188.
 Radow, Richard, 390.
 Radziwill, Anton Fürst, 341.
 Raff, Joachim, 198. 382.
 Rains, Leon, 190. 390.
 Rameau, J. Ph., 187.
 Randegger, Alberto, 178. 191.
 Randhartinger, Bennois, 353.
 Rappoldi, Adrian, 190.
 Rappoldi-Kahrer, Laura, 190.
 Rasumowsky, Fürst, 101.
 Rasumowsky, Graf, 43.
 Rau, Elsa, 193.
 Rauchenecker, Georg, 393 („Der Florentiner“. Uraufführung in Straßburg i. E.).
 Raugel, Felix, 399.
 Ravel, Maurice, 177. 399.
 Rebner, Adolf, 334.
 Rebner-Quartett 199.
 Reclam jun., Philipp, 170. 275.
 v. Regeczy, Ilona, 178.
 Reger, Max, 64. 70. 177. 178. 186. 188. 191. 193. 194. 195. 200. 216. 218. 272 (Bild). 325. 325. 334. 375. 376. 377. 386. 387. 395 (M. R.-Fest in Dortmund). 396.
 Rehberg, Willy, 191. 198. 211.
 Rehberg-Trio 191.
 Reich, Irene, 390.
 Reichel, Alexander, 211.
 Reichert, Johannes, 190.
 Reichner-Feiten, Anna, 186.
 Reichwein, Leopold, 170. 171. 191.
 Reimers, Paul, 176. 181. 191.
 Reinecke, Karl, 194. 195. 382. 383. 398.
 Reiß (Sängerin) 388.
 Reißiger, K. G., 341. 363.
 Reißmann, August, 281.
 Reiter, Ernst, 206. 208. 211.
 Reitz, Robert, 199.
 Rellstab, Ludwig, 90. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 341.
 Rembt, Paul, 184.
 Rémond, Fritz, 170.
 Renaud, Maurice, 393.
 Renner, Willy, 191.
 Repky, Robert, 333.
 Reschofsky, Alexander, 182.
 Residenz-Orchester (Haag) 195.
 Reuling, L. W., 355.
 Reuß-Belce, Luise, 390.
 Rhau, Georg, 383.
 Rheinberger, Josef, 396.
 Rhené-Baton (Komponist) 399.
 am Rhyn, Walther, 270.
 Ribbeck 340.
 Richardi, Richard, 391.
 Richter, Arthur, 45.
 Richter, Hans, 195. 392.
 Ricordi 348.
 Riedel, Hermann, 187.
 Riedel-Verein (Leipzig) 193. 398.
 Rieger, Alfred, 389.
 Riegger, Wallingford, 181.
 Riemann, Hugo, 58. 90. 140. 141. 149. 150. 152. 386.
 Riemerschmid-Lachner, Marie, 127. 128. 129. 130.
 Ries, Ferdinand, 6. 54.
 Rieter-Bodmer, Frau, 216.
 Rietsch, Heinrich, 140. 196.
 Riller, Otto, 191.
 Riller-Quartett 191.
 Rimsky-Korssakow, Nicolai, 195. 399. 400.
 Ripper, Alice, 189. 200.
 Risler, Edouard, 199.
 Ristori, Carlo, 19. 23. 24. 31. 33. 107. 111.
 Ritter, Anna, 387.
 Rittersberg, Theodor, 391.
 Robert, Hans, 197. 335.
 Roberts, Hans, 392.
 Robert-Hansen, Emil, 193.
 Rochlitz, Joh. Friedrich, 17. 85.
 Rochlitzer, Ludwig, 172 („Frater Carolus“. Uraufführung in Prag).
 Rodanne (Sängerin) 166.
 Roeder, Carlotta, 166.
 Roemer, Matthäus, 195.
 Roger-Ducasse, M., 177. 197. 399.
 Rohlf's 265.
 Rokohl, Richard, 396.
 Romaine, Ninon, 183.
 Romani (Librettist) 351.
 Ronis, Maximilian, 182.
 Röntgen, Engelbert, 217. 218.
 Röntgen Julius, 397.
 van Rooy, Anton, 393.
 Rosé, Arnold, 335.
 Rose, Frances, 171.
 Rosé-Quartett 178. 400.
 Röseler, Marcella, 393.
 Rosenthal, Moriz, 195. 196.
 v. Rössel, A., 192.
 Rossi (Librettist) 354.
 Rossini, Gioachino, 9. 10. 171. 349. 351. 354. 355. 392. 394.
 Rössler, July, 184.
 Rost, Sofie, 293.
 Roth, Bertrand, 189. 213. 396.
 Roth-Trio 396.
 Rothenbücher, Max, 193.
 Rottenberg, Ludwig, 169. 328.
 Rouget de l'Isle, C. J., 344.
 Roussel 399.
 Rousselière, Th., 171.
 Rubinstein, Arthur, 184.
 Rubinstein, Joseph, 286.
 Rubinstein, Nikolai, 400.
 Rückbeil, Hugo, 199.
 Rückert, Friedrich, 288. 374.
 Rückward, Fritz, 394.
 Ruegger, Elsa, 213.
 Rühl'scher Gesangsverein (Frankfurt a. M.) 191.
 Runge, Gertrud, 173.
 Rungenhagen, Karl Friedrich, 341.
 Runkel, Michael, 390.
 Rüsche-Endorf, Cäcilie, 166. 329.
 Russel (Sänger) 169.
 Rutz, Ottmar, 193.
 Sacks, Woldemar, 398.
 Safonoff, Wassili, 196. 197.
 Saint-Saëns, Camille, 171. 177. 188. 190. 193. 210. 332. 392. 399.

- Salden, Ida, 168.
 Saldern, Hilde, 198.
 Salieri, Antonio, 44. 353.
 v. Salis, J. G. Frhr., 208.
 Salomon (Maler) 329.
 Saemann (Musikdirektor) 362.
 Sammara, Mario, 392.
 Sander, Aline, 170. 193. 329.
 Sängerverein, Appenzellischer, 205.
 Sängerverein, Eidgenössischer, 205. 206.
 Sängerverein des Limmattals 205.
 Santini, Fortunato, 347.
 Sapellnikoff, Wassili, 189.
 de Sarasate, Pablo, 197.
 Sarmiento, Baron, 179.
 Sarsen, Ellen, 186.
 Sauer, Emil, 187. 189. 387. 399.
 Sauret, Émile, 195.
 Saxl, Emma, 400.
 Scarlatti, Alessandro, 387.
 Scarlatti, Domenico, 299. 387.
 Schabbel-Zoder, Anna, 171. 391.
 Schäfer, Dirk, 182. 185.
 Schäfer, Theo, 191.
 Schaeffer, Carl, 390.
 Schaljapin, Theodor, 171. 172. 177.
 Schapira, Vera, 189.
 Schapitz, Otto, 198.
 Scharrer, August, 394.
 Scharwenka, Xaver, 194.
 Schauer, Alfred, 389.
 Schaum (Sänger) 196.
 Schein, Joh. Hermann, 107. 384.
 Scheinpflug, Paul, 396.
 Schelle, Henriette, 395.
 Schelling, Ernest, 180. 198.
 Scheremetew, Graf, 197.
 Schereschewsky, Martha, 389.
 Schewe, Edward B., 175.
 Schiller, Friedrich, 75. 136. 291. 350. 367.
 Schilling, Gustav, 52.
 Schilling-Ziemssen, Hans, 328.
 Schillings, Max, 179. 198. 218. 272 (Bild). 328. 329. 372. 376.
 Schimon, Minna, 127. 132.
 Schindler, Anton, 6. 7. 15. 16. 43. 44. 51. 56. 75. 83. 95. 130. 135. 136. 323. 324.
 v. Schirach, Carl, 330.
 Schirmer (Sänger und Pianist) 189.
 Schlapfer 270.
 v. Schlegel, A. W., 41.
 Schlegel, Leander, 397.
 Schlemmer (Kopist) 46.
 Schlesier 295.
 Schlesingersche Buch- und Musikhandlung 63. 105.
 Schlipf, Eugen, 71.
 Schloesser, Adolph, 324.
 v. Schlözer, Kurd, 266.
 Schmedes, Erik, 332.
 Schmedes, Paul, 193.
 Schmid, Edmund, 333.
 Schmid, Josef, 325.
 Schmid, Karl, 212.
 Schmid-Hammerstein, Martha, 391.
 Schmidel, Joh. Baptist, 52.
 Schmidlin, Johann, 204.
 Schmidt, August, 356.
 Schmidt, Gerty, 334.
 Schmidt, Martha, 200.
 Schmidt-Annaberg, Trude, 182.
 Schmieding (Oberbürgermeister) 395.
 Schmitz-Schweicker, Hedwig, 198.
 Schmuller, Alexander, 195. 400.
 Schnabel, Artur, 184. 190. 191. 192. 277. 398.
 Schnabel-Behr, Therese, 184. 194.
 Schnéevoigt, Georg, 186.
 Schneider, Henriette, 396.
 Schnirlin, Ossip, 177. 178.
 Schnyder von Wartensee, Xaver, 208. 324.
 v. Schöber, Franz, 136.
 Schöck, Othmar, 214.
 Schöll, Hedwig, 190.
 Schöller, Arthur, 216.
 Schola Cantorum (Paris) 399.
 Scholander, Lisa, 398.
 Scholander, Sven, 194. 398.
 Scholz, Bernhard, 396.
 Schönberg, Arnold, 199.
 Schöne, Alfred, 126. 128. 129. 130.
 Schönebeck, Dr., 393.
 Schoonderbeek, Johan, 185.
 Schopenhauer, Arthur, 271.
 Schotts Söhne, B., 12. 45. 46. 105.
 Schott, R., 166.
 Schramm, Hermann, 329.
 Schramm, Paul, 185. 194.
 Schreck, Gustav, 398.
 Schreiber, Felix, 391.
 Schreiber, Frida, 193.
 Schreker, Franz, 335.
 Schrey (Kapellmeister) 166.
 Schroeder, Alfred, 180. 187.
 Schröder-Devrient, Wilhelmine, 363.
 Schroeter, Luise, 392.
 Schröter, Oscar, 198.
 Schroth, Carl, 170. 193. 194. 329.
 Schubart, D., 199.
 Schubert, Franz, 153. 160. 177. 178. 180. 183. 184. 185. 187. 188. 190. 191. 192. 193. 194. 196. 198. 275. 288. 289. 291. 326. 327. 334. 353. 382.
 Schubert, Oskar, 184. 395.
 v. Schuch, Ernst, 332. 396.
 Schüller, Julius, 191.
 Schultheß, Claire, 388.
 Schulz, Elisabeth, 185.
 Schulz, Heinrich, 176. 197.
 Schulz-Beuthen, Heinrich, 396.
 Schumann, Clara, 181. 283. 287. 323. 336 (Bilder). 344.
 Schumann, Eduard, 293. 295.
 Schumann, Emilie, 293.
 Schumann, Georg, 175. 178. 183.
 Schumann, Julius, 293. 295.
 Schumann, Robert, 156. 157. 158. 159. 164. 175. 176. 178. 180. 181. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 190. 191. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 210. 275 ff (Einige Bemerkungen) zum Schaffen R. Sch.s). 287 ff (R. Sch.s Lyrik). 293 ff (Ein unbekannter Jugendbrief von R. Sch.). 296 ff (R. Sch. unter dem Einfluß der Alten). 314 ff (Sch.s „Etudes symphoniques“ op. 13, nach Aufzeichnungen von Laura Rappoldi-Kahrer). 323. 333 (Sch.-Brahms-Fest in Bonn). 334. 336 (Bilder). 344. 357. 362. 382. 383. 396. 397.
 Schumann (Notendruck) 384.
 Schumann-Trio 183.
 Schumann, Karl, 294. 295.
 Schünemann, Else, 179. 183. 189.
 Schunke, Ludwig, 295. 344.
 Schuppanzigh, Ignaz, 16. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 90. 91. 92. 93. 94. 96. 97. 100. 101. 106.
 Schuricht, Karl, 191.
 Schuster & Loeffler 4. 265. 267. 270. 271.
 Schütt, Eduard, 332.
 Schütz, Hans, 189.
 Schützendorf, Guido, 388.
 Schwab, Gustav, 325.
 Schwabe, Emmy, 394.
 Schwartz, Josef, 192. 397.
 Schwartz (Komponist) 390.
 Schwarz, Joseph, 187.
 Schwarz, Max, 191.
 Schwarz, Therese, 360.
 Scontrino, Antonio, 193.
 Scott, Walter, 171.
 Sczadrowski (Musikdirektor) 209.
 Sebal, Amalie, 135.
 v. Sebeök, Charlotte, 167.
 Seesängerverein (Zürich) 205.

- Seffner, Carl, 336.
 Seidler, Paul, 216. 218. 377.
 Seifert, Josef, 197.
 Seiffert, Max, 175.
 Seiffert, Toni, 189.
 Seim, Robert, 388.
 Sekles, Bernhard, 189. 218. 272 (Bild). 374.
 Selberg, Otto, 391.
 Sembach, Johann, 190.
 v. Senger, Hugo, 211.
 Senius, Felix, 324. 333. 394.
 Senius-Erler, Clara, 186. 394.
 Serato, Arrigo, 179.
 Seret- van Eyken, Maria, 176.
 Seroen (Sängerin) 166.
 Servator, Edmond, 186.
 Settekorn, Robert, 187.
 Sevčík-Quartett 188.
 de Séverac, Déodat, 399.
 Seydel, Carl, 398.
 Seyffardt, E. H., 198.
 v. Seyfried, Ignaz Xaver Ritter, 44. 135.
 Shakespeare, William, 85. 343.
 Shedlock, J. S., 387.
 Sibelius, Jean, 193.
 Siegenbach, Paul, 195.
 Siems, Margarethe, 390.
 Sienkiewicz, Henryk, 393.
 Sigwart, Botho, 395.
 Siloti, Alexander, 196. 197.
 Simon, James, 300.
 Simons, Rainer, 174.
 Simons, Theodor, 169.
 Simony, Eve, 193. 400.
 Sina, Johann, 43.
 Sinding, Christian, 178. 187. 387.
 Singakademie (Berlin) 175. 177.
 Singakademie (Königsberg i. P.) 397.
 Singakademie (Leipzig) 193.
 Singer, Richard, 397.
 Singverein, Deutscher (Prag), 399.
 Singverein, Neuer (Stuttgart), 198.
 Sinigaglia, Leone, 187. 192.
 Sirota, Leo, 194.
 Sistermans, Anton, 175. 181.
 Sitt, Hans, 398.
 Sittard, Alfred, 190.
 Sjögren, Emil, 395.
 Skriabine, Alexander, 177. 188. 196. 197. 333.
 Skriabine, Vera, 196. 197. 333.
 Slezak, Leo, 331.
 Smetana, Friedrich, 194. 332. 394.
 Smirnoff (Sänger) 171.
 Smith, Johannes, 396.
 Sobolewski, Eduard, 362.
 Société des nouveaux concerts (Antwerpen) 174.
 Solera, Themistokles, 354.
 Solito de Solis, Aldo, 334.
 Soltys, Mieczyslaw, 170 („Maria“. Uraufführung in Lemberg).
 Sommer, Kurt, 390.
 Sonolet 8.
 Soomer, Walter, 392.
 Sophie, Erzherzogin, 353.
 Spalding, Albert, 177. 197.
 Spatzer-Gentiluomo (Sängerin) 363.
 Spazier 21.
 Sperl (Oberamtmann) 130. 131.
 Spretino (Kapellmeister) 173.
 Spiegel, Magda, 390.
 Spielberg, Hedwig, 192.
 Spies, Hans, 166. 187.
 Spitta, Philipp, 297. 301. 309. 310. 312. 313.
 Spitteler, Karl, 179.
 Spohr, Ludwig, 48. 198. 199. 208.
 Spoel, Arnold, 174.
 Spontini, Gasparo, 349. 364.
 Sporschill 295.
 Springer, Gisela, 180.
 Stadtegger, Julie, 329.
 Staegemann, Waldemar, 194.
 Staegemann-Sigwart, Helene, 189. 194. 395. 400.
 Stahl, Cäcilie, 127.
 Stainer von Felsburg 37. 38.
 Stapelfeldt, Martha, 184.
 Stassen, Franz, 72. 392.
 Staub, Gottfried, 213.
 Stauffert, Fritz, 391.
 Stravenhagen, Bernhard, 211.
 Stefaniai, Emeric, 192.
 Stegmayer, Ferdinand, 344.
 Stehmann, Johannes, 332.
 Stein, Fritz, 399.
 Stein, Lola, 389.
 Stein, Oswald, 388.
 Steinbach, Fritz, 192. 200. 333. 394. 398.
 Steiner, Franz, 189.
 Steiner, Fritz, 390.
 Steiner (Verleger) 15. 16. 54. 59. 63. 105.
 Steiner & Haslinger 53. 63.
 Steiner-Rothstein (Geigerin) 184.
 Steinert (Verleger) 83.
 Stejskal, Karla, 332.
 Stennebrüggen, H., 198.
 v. Stermicz, Peter, 171.
 Sternscher Gesangsverein (Berlin) 178.
 Sthamer, Heinrich, 217. 272 (Bild). 374.
 Stichling, Eugen, 391.
 Stieber, Elsa, 173.
 Stöcker, Schwestern, 196.
 Stolzenberg, Georg, 181.
 v. Strachwitz, Moritz Graf, 386.
 Stransky, Josef, 179.
 Strässer, E., 192.
 Strathmann, Friedrich, 173. 330.
 Strätz, Carl, 389. 391.
 Straube, Karl, 193. 195. 395.
 Straus, Oskar, 186.
 v. Strauß, Edmund, 179.
 Strauß, Johann, 388.
 Strauß, Margarete, 392.
 Strauß, Richard, 166. 167. 169. 171. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 187. 188. 190. 191. 192. 195. 196. 197. 199. 200. 206. 249. 292. 328 (R. Str.-Zyklus in Frankfurt a. M.). 329. 330. 334. 382. 386. 388. 391. 392. 393. 396. 397. 398. 399. 400.
 Strawinski (Komponist) 197.
 Streicher, Theodor, 197.
 Streicher, Frau, 6. 78. 83.
 Streichquartett, Böhmisches, 192. 196. 197. 395.
 Streichquartett, Breslauer, 178.
 Streichquartett, Brüsseler, 174. 188. 193. 198.
 Streichquartett, Frankfurter, 334.
 Streichquartett, Münchener, 334.
 Streichquartett, Triester, 182. 334.
 Streichquartett, Zürcher, 217. 218. 377.
 Strindberg, August, 397.
 Strock, Leo, 184.
 Stronck-Kappel, Anna, 333.
 Stubenrauch, Carlotta, 190. 193.
 Stubenvoll, Friedrich B., 267.
 Stuhlfeld, Willy, 391.
 Sugh (Sängerin) 388.
 Sullivan, Arthur, 171. 173.
 Sulzbach 191.
 Süße, Otto, 196.
 Suter, Hermann, 208. 212. 218. 272 (Bild). 374.
 Svanfeldt, N. G., 391.
 Svärdröm, Valborg, 189.
 Symphonische Kapelle (Moskau) 196.
 Szadrowsky, Manfred, 126.
 Szadrowsky (Kapellmeister) 126.
 Szántó, Theodor, 189.
 Szegheő, Alexander, 188.
 Szemere (Sänger) 167.
 Szigeti, Josef, 182. 188. 189.
 Szymanowski, K., 184.
 Tacitus 75.
 Taegmans (Sänger) 166.
 Talleyrand 345.
 Tänzler, Hans, 172.
 Tarasiewicz (Schauspieler) 199.
 Taubert, Wilhelm, 342. 363.
 Taubmann, Otto, 328.
 Tauqua, H. W., 180.
 Tausig, Karl, 211.
 Taylor, David C., 267 ff („Reform der Stimmbildung“. Auto-

- risierte Übersetzung aus dem Englischen von Dr. Friedrich B. Stubenvoll).
- Tenger, Mariam, 135.
- Tester, Emma, 193.
- Tetrazzini, Luisa, 392. 393.
- Teubner, B. G., 72.
- Teyber, Anton, 41.
- Thamm, Johanna, 396.
- Thayer, A. W., 5. 20. 43. 55. 98. 102. 113. 125. 135.
- Thévelin 8.
- Thibaud, Jacques, 188. 191. 198.
- Thibaut, A. F. J., 296. 297.
- Thierfelder, Hans, 169 („Der Dorfprinz“. Uraufführung in Görlitz).
- Thoelke, Georg, 169.
- Thomanerchor (Leipzig) 193. 195.
- Thomas, Ambroise, 346.
- Thomas-San Galli, Wolfgang A., 135.
- Thompson 89.
- Thornton (Sängerin) 169.
- Thuille, Ludwig, 195.
- Thynne (Sängerin) 169.
- Tichatschek, Josef, 363.
- Tietze, Ludwig, 47.
- Tinel, Edgar, 188. 334.
- Titl, A. E., 355. 356.
- Titta-Ruffo (Sänger) 171.
- Tollmann, L., 208.
- Tonhalle-Gesellschaft (Zürich) 206. 372.
- Tonhalle-Orchester (Zürich) 215.
- Tonkünstler-Orchester (Budapest) 188.
- Tonkünstler-Orchester (München) 199.
- Tonkünstler-Verein (Dresden) 190. 396.
- Tonkünstler-Verein (Köln) 397.
- Tonkünstler-Verein, Schweizerischer, 213. 216.
- Tornauer-Hövelmann, Luise, 198.
- Toscanini, Arturo, 389.
- Tosi, P. F., 268.
- Towns, Kirk, 332.
- Tree, Violet, 171.
- Trio, Frankfurter, 198.
- Trio, Leipziger, 217. 377.
- Trio, Holländisches, 179. 186.
- Trio, Philharmonisches (Berlin), 333.
- Trio, Neues Rheinisches, 334.
- Trio, Russisches, 188.
- Trostorff, Fritz, 389.
- Troyon, Charles, 206. 213.
- Truchanowa (Tänzerin) 330.
- Trunk, Richard, 217. 272 (Bild). 374.
- Tschaikowsky, Peter, 173. 175. 178. 180. 184. 188. 190. 195. 196. 197. 198. 389. 392.
- Tschech, H. L., 343. 362.
- Tscherepnin, Nicolaus, 197.
- Tscherkasskaja (Sängerin) 173.
- Türschmidt 341.
- Tyssen, Josef, 329.
- v. Ujj, Bela, 392.
- Uhlmann (Kaufmann) 293.
- Ulmer, Willi, 388.
- Ulrich, Emilie, 189.
- Ulrichs, Carl, 172.
- Umlauf, Michael, 352.
- Universitäts-Kirchenchor (Leipzig) 193.
- Urbaczek, Paula, 170. 329.
- Urlus, Jacques, 167. 191. 329. 393.
- Uter, Franz, 186.
- Uzielli, Lazzaro, 192. 397.
- Valentin, Marie, 391.
- Vancsa, Max, 97.
- Vaterhaus, Hans, 213. 218. 377.
- v. Vecsey, Franz, 187. 188. 190. 191. 399.
- v. Veldeke, Heinrich, 383.
- Verdi, Giuseppe, 171. 174. 353. 354. 355. 392.
- Verein für klassischen Chorgesang (Nürnberg) 196.
- Verein für Kammermusik (Braunschweig) 187.
- Verein für klassische Kirchenmusik (Stuttgart) 198. 199.
- Verein für Kunst und Wissenschaft (Tsingtau) 173.
- Vereinigung ungarischer Künstler (Berlin) 182.
- Vernet, Horace, 346.
- Vesque v. Püttlingen, Johann, 356. 359.
- Vetter, Else, 185.
- Viardot-Garcia, Pauline, 269.
- Viezzoli, Giuseppe, 334.
- Vigano, Salvatore, 19. 21. 114.
- Villain, Gustav, 186.
- Viotta, Henri, 195.
- Viotta, Léonie, 195.
- Viotti, G. B., 197.
- Virgil 249.
- van Vliet, Cornelius, 180.
- Vogel, Curt, 334. 397.
- Vogelsang (Geigerin) 185.
- Vogelstrom, Fritz, 172. 329.
- Vokalquartett, Berliner, 198.
- Vokalquartett, Leipziger, 195.
- Vokal-Trio, Nordisches, 190.
- Volbach, Fritz, 191. 192.
- Volker, Martin, 390.
- Volkland, Alfred, 208. 211.
- Volkman, Robert, 183. 194.
- Volkner, Robert, 329.
- Volkschor (Frankfurt a. M.) 396.
- Volksgesangsverein, Deutscher (Prag), 197.
- Volkssingakademie, Dresdener, 190.
- Vollnhals, Ludwig, 334.
- des Vos (Sänger) 166.
- Voß, Richard, 330.
- Vulpus, Christiane, 89.
- Vuskovich (Sänger) 388.
- Waag-Hafgreen, Lilli, 189.
- Wagenaar, Johan, 185. 196.
- Waghalter, Wladislaw, 180.
- Wagner, Cosima, 271.
- Wagner, Franz, 185.
- Wagner, Minna, 270.
- Wagner, Richard, 166. 168. 170. 171. 173. 174. 175. 179. 183. 190. 191. 196. 197. 199. 209. 269. 270ff (Neue W.-Schriften). 272. 278. 281. 285. 286. 303. 323. 324. 328. 329. 331. 334. 344. 348. 349. 357. 358. 362. 363. 364. 365. 368. 382. 384. 389. 390. 391. 392. 393. 397.
- Wagner, Siegfried, 169. 389. 391.
- Richard Wagner - Stipendien-Stiftung 392.
- Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen 392.
- Walch, Anton, 334.
- Walder, Johann Jakob, 204.
- Waldersee, Paul Graf, 302.
- v. Waldstein, Ferdinand Graf, 114.
- Walker, Edyth, 167. 171. 397.
- Wallace, William, 385.
- Walter, Bruno, 199. 200. 332. 335.
- Walter, George A., 175. 188. 192. 398.
- Walter-Choinanus, Iduna, 186.
- Walter-Strauß, Anna, 212.
- Walther v. d. Vogelweide 383.
- Warjagin, Sergei, 178.
- Waschmann, Karl, 172.
- Waschow, Gustav, 168.
- v. Wasielewski, Joseph, 300.
- Wassilenko, Sergei, 197.
- v. Weber, Carl Maria, 102. 170. 182. 186. 191. 197. 205. 208. 275. 281. 282. 332. 365. 366. 392.
- Weber, Gustav, 205. 211. 214.
- v. Webern, Anton, 199. 200.
- Wedekind, Erika, 171. 187. 190. 192. 212.
- Wedel 344.
- Wegeler, F. G., 16. 18. 79. 135.
- Wehrli, Hans Ulrich, 205.
- Weidemann, Friedrich, 332.
- Weigl, Joseph, 44. 353.
- Weigl, Karl, 200. 216. 272 (Bild). 335. 375.
- Weigmann, Friedrich, 186.
- Weil, Hermann, 392.
- Weinbaum, Paula, 178. 191. 394.
- Weingarten, Paul, 196.
- Weingartner, Felix, 64. 65. 66. 67. 174. 196. 330. 332. 335.

- Weinkopf (Sänger) 47.
 Weinlig, Theodor, 344.
 Weinmann, Rudolf, 185.
 Weinreich, Otto, 192. 217.
 Weis, Karl, 171.
 Weise, Helene, 173.
 Weismann, Julius, 198. 217. 272 (Bild). 375.
 Weiß, Franz, 43. 44. 56. 57. 95. 101. 105.
 Weiß (Sängerin) 47.
 Weibenborn, Hermann, 332.
 Weißhaupt (Pfarrer) 205.
 Welter, Else, 390.
 Wendel, Ernst, 187. 188. 398.
 Wendland (Komponist) 166.
 Wendling-Quartett 198.
 Wenz 397.
 Werblowski, Georg, 389.
 Werner, Florenz, 394.
 Wesendonk, Mathilde, 270. 271.
 Wesendonk, Villa (Bild), 272.
 v. Westerhold, Frl., 134.
 Weyersberg, Bruno, 180.
 Whittaker, James S., 183. 194.
 Widmann, Josef Viktor, 206.
 Wieck, Clara, 344.
 Wieck, Friedrich, 294. 314.
 Wieck, Marie, 181.
 Wiedermann, F., 178.
 Wiehmayr, Theodor, 326.
 Wielhorski, Michael Graf, 358. 359.
 Wiemann, Robert, 196.
 Wieniawski, Henri, 197.
 Wieniawski, Joseph, 194.
 Wierczbilowicz, Alexander, 197.
 Wigand, C., 297.
 Wilde, Oscar, 328. 330.
 Wilke, Theodor, 393.
 Wille, Hedwig, 173.
 Williams, Artur, 394.
 Willmann, Magdalena, 134. 135.
 Winderstein, Hans, 193. 194.
 Winderstein-Orchester 193. 194.
 Windesheim, Dora, 332.
 Winkelmann, Hans, 172.
 Winternitz-Dorda (Sängerin) 200.
 Wintzer, Richard, 177.
 Wirth, Hermann, 185.
 Witek, Anton, 333.
 Witkowski, G. M., 177.
 Witt, Margarita Allardice, 187.
 Wittenberg, Alfred, 178. 394.
 Wittgenstein, Fürstin, 266.
 v. Wittich, Lucie, 330.
 Wittich, Marie, 167.
 Wohlgemuth, Gustav, 193. 398.
 Wohllebe, Walther, 393.
 Wolf, Hugo, 173. 184. 186. 191. 192. 194. 196. 197. 198. 286. 292. 334. 339.
 Wolf-Ferrari, Ermanno, 166. 170. 388. 393.
 Wolff, Erich J., 180.
 Wolff, Hans, 391.
 Wolfsthal, Erna, 187.
 Wollanek (Kopist) 46.
 Wollgandt, Edgar, 194. 217.
 Wolter, Minnie, 389.
 v. Wolzogen, Elsa Laura Freifrau, 197.
 v. Wolzogen, Ernst, 328.
 v. Wolzogen, Hans, 271.
 Wood, Henry, 195.
 v. Wöb, J. V., 335.
 Woyrsch, Felix, 334.
 Wöllner, Ludwig, 324. 383.
 Wunderlich, Philipp, 189.
 Wunschmann, Theo, 391.
 Wurm, Mary, 181.
 v. Wurzbach, Constantin, 47. 52.
 Wustmann, Rudolf, 383. 384.
 Wuzel, Hans, 192.
 Wyß (Sängerin) 196.
 Ysaye, Eugène, 188. 196. 197. 400.
 v. Zadora, Michael, 184.
 Zajic, Florian, 184.
 Zajic (Komponist) 388.
 Zalsman, Gerard, 191.
 Zarlino, Gioseffo, 347.
 v. Zawilowski, Konrad, 168. 334.
 Zedeler, Noline, 191.
 Zeiler, Robert, 179.
 Zelter, K. Fr., 102. 135. 204. 297. 340. 347.
 Zelger, Prof., 270. 271.
 v. Zemlinsky, Alexander, 174. 261.
 v. Zeppelin, Ferdinand Graf, 387.
 Z'graggen 270. 271.
 Zich, Ottokar, 393 („Der Malereinfall“. Uraufführung in Prag).
 Ziegler, Karl, 174.
 Ziese-Schichau, Elisabeth, 398.
 Zilcher, Hermann, 176.
 Zimbalist, Efrem, 189. 197. 333.
 Zimmermann, Ludwig, 270. 271. 390.
 Zimmermann, Paula, 294.
 Zingarelli, N. A., 350.
 Zmeskall, Baron, 6. 78. 82. 132.
 Zottmayr, Georg, 172.
 Zuccalmaglio, A. W. F., 344.
 Zulauf, Ernst, 192.
 Zumsteeg, Joh. Rudolf, 199.
 Zuna (Kapellmeister) 388.
 Zуска, Leopoldine, 388.
 Zweers, Bernard, 185.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

- Beethovens Sämtliche Briefe. Kritische Ausgabe mit Erläuterungen von Alfr. Chr. Kalischer. II. Band. 2. Auflage neu bearbeitet von Th. v. Frimmel. 134.
 d'Harcourt, Eugène: La musique actuelle en Allemagne et Autriche-Hongrie. 384.
 Hoffmann, Bernhard: Kunst und Vogelgesang in ihren wechselseitigen Beziehungen vom naturwissenschaftlich-philosophischen Standpunkte beleuchtet. 384.
 Höffer, Eduard: Anton Felix Schindler, der Biograph Beethovens. 323.
 Kalischer, Alfr. Chr.: Beethoven u. s. Zeitgenossen. II. Bd.: Beethovens Frauenkreis. I. Teil. 134.
 La Mara: Beethovens unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Therese Brunsvik und ihre Memoiren. 135.
 Laudien, Victor: Konstanz Berniker. 324.
 Litzmann, Berthold: Clara Schumann. 3. Band. 323.
 Müller-Reuter, Theodor: Lexikon der deutschen Konzertliteratur. Band I. 382.
 Nadel, Arno: Aus vorletzten und letzten Gründen. 324.
 Thomas-San Galli, Wolfgang A.: Die unsterbliche Geliebte Beethovens (Amalie Sebald). 135.
 Wallace, William: The threshold of music. 385.
 v. Wolzogen, Hans: Richard Wagner und die Tierwelt. Auch eine Biographie. 3. Aufl. 271.
 Wustmann, Rudolf: Musikgeschichte Leipzigs. I. Band. 383.
 Zimmermann, L.: Richard Wagner in Luzern. 270.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

- Berger, Wilhelm: op. 101. „Pharao“, für Männerchor. 386.
 Cossart, Leland A.: op. 22. Fünf Konzertlieder für Gesang und Klavier. 327.
 Drechsler, H.: op. 53 und op. 54. Lieder. 326.
 Ertel, Paul: op. 18. Fünf Lieder und Balladen für eine Singstimme und Pianoforte. 327.
 Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, Pater: Die sieben letzten Worte Christi am Kreuz. 324.
 Henriques, Fini: „Volund“. Orchestersuite. 386.
 Heß, Ludwig: op. 31. Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier. 326.
 Hinze-Reinhold, Bruno: op. 3 und op. 4. Lieder für eine Singstimme und Klavier. 327.
 Hobrecht, Jacob: Missa No. 1 (Johannes Wolf). 386.
 Huber, Hans: op. 130. Sonate für Pianoforte u. Violoncello. 325.
 Kaun, Hugo: Vier geistliche Gesänge mit Klavierbegleitg. 325.
 Klages, Adolf: op. 24. „Bergesklänge“. 386.
 Könnemann, Artur: op. 4. „Der Herbst“. 385.
 Lebert-Stark: Große theoretisch-praktische Klavierschule. Neu bearbeitet von Max Pauer. III. Teil. 325.
 Meyer, Oscar: „Das Gewitter“. Ballade. 325.
 Noren, Heinrich G.: op. 31. „Sonntagsmorgengang“. — op. 34. Drei Lieder. — op. 35. Drei Lieder. 387.
 Paganini, Nicolo: op. 1. 24 Capricen für Violine. Neu herausgegeben von Oskar Biehr. 327.
 Reger, Max: op. 111a. Drei Duette für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung. 325.
 Reger, Max: „An Zeppelin“. 387.
 Scarlatti, Alessandro: Harpsichord and Organ music (J. S. Shedlock). 387.
 — Domenico: 25 Sonaten (Emil Sauer). 387.
 Schmid, Josef: op. 63. Sonate für Violoncello und Klavier. 325.
 Schubert, Franz: Ausgewählte Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Herausgegeben von Andreas Moser und Hugo Becker. 327.
 Sinding, Christian: op. 101. Vier Gedichte von O. J. Bierbaum. 387.
 v. Vignau, H.: op. 11. Fünf Lieder für eine Singstimme und Klavier. 327.
 Weelkes, Thomas: „Thule, die Grenze der Kosmographie“ (W. Barclay Squire). 386.
 Wiehmayer, Theodor: Universal-Etüden. 326.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN-
UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

- Andro, L.: „Striche“. 322.
 Avril, Hanns: Sigfrid Karg-Elert. Sein Leben, seine Werke. 381.
 Berlioz, Hector: Ein Klarinettenkonzert. 380.
 Brandt, R. E.: Saint Cecilia as musical Saint. 319.
 Bröcker, Paul: Die Musik des Volkes. 381.
 Buchmayer, Richard: Zur Cembalofrage. 319.
 Bundi, G.: Das neue Kasino in Bern. 381.
 — Die Festkonzerte zur Einweihung des Berner Kasinos. 381.
 — Zu Karl Munzingers Abschied. 381.
 Busoni, Ferruccio: Aphorismen zu „Kunst und Technik“. 380.
 Calvocoressi, M.-D.: Maurice Ravel. 319.
 Chybinski, Adolf: Mieczyslaw Karłowicz. 319.
 Conze, Johannes: Zur Frage des Befähigungsnachweises der Musikpädagogen gegenüber der Staatsregierung. 322.
 Cornelius, Peter: Eine Liszt-Anekdote. 380.
 v. Czirn Terpitz, G.: Richard Wagners Nibelungendichtung und ihre Quelle. 378.
 Deschamps, Gaston: Beethoven als Erzieher in Frankreich. 378.
 Draber, H. W.: 85. Niederrheinisches Musikfest zu Aachen. 379.
 — Vom Auxetophon. 380.
 Einstein, Alfred: Notiz über den Nachlaß A. Steffani's im Propaganda-Archiv in Rom. 319.
 Gachnang, K.: Das Schweizerpsalm-Denkmal in Zürich. 381.
 Hannoverscher Courier: Neue Wagner-Schriften. 379.
 Heer, J.: Zum Sängertag in Glarus. 381.
 Heuß, Alfred: F. W. Zachow als dramatischer Kantatenkomponist. 319.
 — Die Wiener Haydn-Zentenarfeier und der 3. Kongreß der I. M. G. 320.
 Hochstetter, Caesar: Das 10. Schweizerische Tonkünstlerfest in Winterthur. 379.
 Istel, Edgar: Das erste Deutsche Brahms-Fest. 380.
 Jelmoli, Hans: Franz Curti. 381.
 Kalisch, Alfred: Impressions of Strauß' „Elektra“. 319.
 Kohut, Adolph: Aus der Jugendzeit eines Königsberger Tonkünstlers. 379.
 Leichtentritt, Hugo: Aufführungen älterer Kompositionen in Berlin während des Winters 1908/09. 321.
 — Die Haydn-Zentenarfeier und der Kongreß der I. M. G. in Wien. 379.
 Leu, O.: Neue Schreibweise der Partituren. 381.
 Lewinsky, Josef: Tannhäuser-Reminiszenzen. 322.
 Liebscher, Arthur: Was uns nottut! Ein Wort an unsere Komponisten. 378.
 Ludwig, Franz: Zwei Briefe Emanuel Aloys Försters. 321.
 Lusztig, J. C.: Humor in der Musik. 378.
 Maclean, Charles: The Zither (Bavarian Highlands). 320.
 Margulies, Adolf: Zur Frage des Violinunterrichts. 379.
 Maurer, Heinrich: Methode des Klavierspiels. 322.
 Meitner, Karl: Das Klavier. 378.
 Nef, Albert: Beethoven und Berlin. 381.
 — Musikhandwerk. 381.
 Nef, Karl: Zur Cembalofrage. 319.
 — Franz Curti. 381.
 — Jean Philipp Rameau. 381.
 — Die Jodler des J. Felder. 381.

XVI REGISTER DER BESPR. ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSARTIKEL

- Nef, Karl: Der Schweizerische Tonkünstlerverein. 381.
 — Der Kongreß der I. M. G. und die Haydn-Zentenarfeier in Wien. 381.
 — Das Erwachen des Liedes in der Schweiz. 381.
 — Theorie. 381.
 Neuhaus, Gustav: Das natürliche Notensystem. 322.
 Niemann, Walter: Hugo Riemann. 380.
 Niggli, A.: Haydns Beziehungen zu den Frauen. 381.
 Pfohl, Ferdinand: 14. Mecklenburgisches Musikfest. 379.
 Prelinger, Fritz: Brahms im Briefwechsel mit Joachim. 321.
 Prochazka, Rudolf Frhr.: Musikschätze im Prager Konservatorium. 380.
 Reiß, Eduard: Eine beseitigte Widmung. 322.
 Reuter, Rudolf: Die Kaiserliche Musikakademie in Tokio. 380.
 Riemann, Ludwig: Der Volksgesang zur Zeit der Kirchen-tonarten. 320.
 Rösch, Friedrich: Zum Kapitel des Aufführungsrechts. 379.
 Roth, Herman: Vom Mainzer Musikfest. 320.
 Scheibler, Ludwig: Das 9. Kammermusikfest in Bonn. 320.
 Schmidt, Leopold: Das Problem der Oper. 321.
 — Kritische Glossen. 321.
 — G. F. Händel. 321.
 — Ein Jubiläum. 321.
 — Das Richard Wagner-Theater. 321.
 — Der neue Hochschuldirektor. 380.
 — Kunst und Technik. 380.
 — Ein deutsches Brahms-Fest. 380.
 — Die Händel-Pflege in Mainz. 379.
 — Alte und neue Gesangkunst. 379.
 — Ballettmusik. 379.
 Schönemann, Georg: François Auguste Gevaert †. 322.
 Schütz, G.: Der Männerchor Thun. 380.
 Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt (Zürich): Der Verlust der Singstimme und seine Verhütung. 380.
 — Die Entwicklung des Theaters zu Basel. 381.
 Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt (Zürich): Zum silbernen Jubiläum d. Oratorien-gesangsvereins in Frauenfeld. 381.
 — Ein Bach für erste Anfänger. 381.
 — Humor aus der Musikliteratur. 381.
 — Das 50jährige Jubiläum des „Männerchor Frohsinn“, Glarus. 381.
 — Die Symphonie der Großstadt. 381.
 — Moderne Orgelspielanlage. 381.
 — Künstlerjubiläum von Frau Anna Walter-Strauß. 381.
 — Kritisches zum II. Sängertag in Glarus. 381.
 — Analysen. 381.
 — 24. Kantonal-Waadtländisches Sängertag in Montreux. 381.
 — Tonkünstlerfest in Stuttgart. 381.
 — 10. Musikfest des Vereins schweizerischer Tonkünstler in Winterthur. 381.
 — 3. Wettstreit deutscher Männer-gesangsvereine in Frankfurt a. M. 381.
 — 31. Basellandschaftliches Kantonalgesangsfest in Birsfelden. 381.
 — Christof Schnyder †. 381.
 — Gesangsfeste u. Sängertage. 381.
 — Gottfried Angerer †. 381.
 Segnitz, Eugen: Corregio's Farbenmusik. 322.
 Signale für die musikalische Welt (Berlin): Premieren in Amerika. 321.
 — Ein Preisausschreiben. 379.
 — Analysen. 379.
 — Kammermusikfest in Darmstadt. 379.
 — Erstes deutsches Brahms-Fest. 379.
 — Zum Preisausschreiben. 379.
 — Unser Preisausschreiben. 380.
 — Das Preisausschreiben. 380.
 Siloti, Alexander: Zum Kapitel des Aufführungsrechts. 379.
 — Ein letztes Wort zum Kapitel des Aufführungsrechtes. 380.
 Spanuth, August: Chopin. 321.
 — Marcella Sembrich. 321.
 — Kritiker auf Reisen. 321.
 — Ein Sonnenblick. 321.
 — Der „Berliner Opernverein“. 321.
 — 's ist Zeit zum Protestieren. 321.
 Spanuth, August: Symphonie-konzert-Programme. 321.
 — Heinrich Conried. 322.
 — Zur Frage der „Parsifal“-Aufführungen. 322.
 — Eine neue Klaviatur. 379.
 — Wettgesang und Festvorstellungen. 379.
 — Zum 45. Tonkünstler-Fest. 379.
 — Das 45. Tonkünstler-Fest. 379.
 — Zum Kapitel des Aufführungs-rechts. 379.
 — Die Ornamentik in der Musik. 380.
 — Das neue Kasseler Hof-theater. 380.
 — Das erste deutsche Brahms-Fest. 380.
 — Zum „Saison“-Beginn. 380.
 — „Don Juan“, „neueinstudiert“. 380.
 Spiro, Friedrich: Eine neue „Don Juan“-Übersetzung. 380.
 — Mozartiana II.: Instrumentales. 380.
 Stauf, Ph.: Kunst und orna-mentaler Sinn. 322.
 Storck, Karl: Ein Neujahrs-wunsch. 322.
 Thuren, Hjalmar: Nordische Musikinstrumente im musik-historischen Museum zu Kopenhagen. 320.
 Tovey, Donald Francis: A Schubert song analysed. 319.
 v. Weber, Carl Maria: Parodie der italienischen, französischen und deutschen Oper. 380.
 Weltner, H.: Otto Plötz. 381.
 Willfort, E. St.: Glarean's Er-widerung. 320.
 Wißmann, Richard: Über das Dirigieren von Gesangver-einen. 381.
 Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft: New works in England. V. 320.
 — The London „Worshipful Company of Musicians“. 320.
 — Resolutionen, die auf dem 3. Kongreß der I. M. G. gefaßt wurden. 320.
 — The „Trojans“ of Berlioz. 320.
 — Verzeichnis älterer, sel-ten aufgeführter Musikwerke 1908/09. 321.
 Zoder, Raimund: Josef Lanners Fortleben im Volksliede. 319.
 Zuschneid, Karl: Pädagogische Gesichtspunkte für den ersten Klavierunterricht. 381.

DIE MUSIK

7. BEETHOVEN-HEFT

Wir fragen immer: Was ist ein Genie?
Und keine Antwort wird es je verkünden:
Woher es kam, warum und was und wie.
Ein Lavastrom aus unermessenen Schlünden,
Der plötzlich all sein herrlich Feuer spie
Aus Himmelshöhen oder Höllengründen.
Ja, staune, Welt, daß einst am Hochaltar
Die Erde einen Beethoven gebär!

Aus Detlev von Liliencron: Poggfred

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 13

Erstes Aprilheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LANDER.

INHALT

Fritz Cassirer

Beethoven in seinen Briefen. I.

Hugo Riemann

Beethovens „Prometheus“-Musik ein Variationenwerk. I.

Dr. Anton Schlossar

Ungedruckte Briefe Beethovens

Dr. Alfred Ebert

Die ersten Aufführungen von Beethovens Es-dur Quartett
(op. 127) im Frühling 1825. I.

Martin Frey

Die Taktart im ersten Satze von
Beethovens c-moll Symphonie

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte,
Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene
Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:

Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für

England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London

54 Great Marlborough Str.

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York

für Frankreich: Costallat & Co., Paris

BEETHOVEN IN SEINEN BRIEFEN

von Fritz Cassirer-Potsdam



och liegen Beethovens Skizzenbücher in aller Welt verstreut, auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin, im British Museum, in Privatsammlungen — ein ungehobener Schatz. Das ist in unseren druckfrohen Tagen gewiß ein Kuriosum. Haben doch die Studien Gustav Nottebohms gezeigt, daß hier eine Dokumentensammlung erhalten ist, die in der Musikgeschichte nicht ihres Gleichen hat. Wenn dereinst die ganze Masse dieser Skizzen in chronologischer Folge vorliegt, so werden sich gewiß noch ganz andere Einsichten in den merkwürdigen Wandlungsprozeß gewinnen lassen, in dem die Musik des 18. Jahrhunderts durch die Leistung Beethovens zur modernen Musik geworden ist, und das Verständnis für diese folgenschwere Krisis wird vollkommener ermöglicht werden als bisher. Es war eine Krisis. Das Schicksal der Musik der ganzen Folgezeit hat sich hier langsam und dauernd entschieden.

Für jetzt müssen uns die von Gustav Nottebohm veröffentlichten Fragmente genügen. Sie zeigen einen Geist an der Arbeit, dessen Inspiration in launischer Unabhängigkeit von seinem Willen, bald zögernd schwer zu fließen scheint, bald wie glühende Lava herausbricht in explosiver Entladung. Die Werkstatt des Mannes liegt, so scheint es, am Fuße eines Vulkanes. Stoßweise, in mächtigem Schwunge, kommen ihm die Ideen „in Donner und Blitz“, wie im Krater losgebrochene Felsstücke fliegen sie heraus, und eine Welt von Trümmern ist das erste Ergebnis. Dann aber sehen wir ihn die so gewonnenen Stücke in zäher Konzentration wenden und drehen, behauen und glätten, vernieten und verkitten. Ungeheuer scheint die Intensität seines Blickes, grenzenlos sein Wille, unermüdlich seine Geduld. So entstehen Melodien. Langsam baut er an ihnen, oft jahrzehntelang, und die Gewalt des Geistes erprobt sich in einem bewußten Prozeß der Formung, der in der modernen Kunstgeschichte nur in der Entwicklung Goethes eine Parallele hat.

Beethovens Form wird immer reiner und immer innerlicher. Auf den ersten Gebilden seiner naturalistischen Anfänge — die Pathétique ist ein Beispiel — liegt sie noch wie ein äußerliches, zeichnerisches Schema. Sie hat nur das Leben der Phantasie und des Gefühles

zu ordnen. Das ist aber nur ein Anfang. Mehr und mehr scheint sie mit dem Lebendigen des Kunstwerks zu verwachsen, mehr und mehr wird sie ein unentbehrlicher Bestandteil der Imagination, und so erreicht der Prozeß der Gestaltung seine zweite, höhere Stufe. Hier steht der erste Satz der Fünften Symphonie. Streng ragt jetzt die Form im Sinne des Dichters der „Iphigenie“ und der „Römischen Elegieen“: sie ist römisch.

Doch Beethoven bleibt nicht stehen. Tiefer und tiefer bohrt sich der Formgedanke in das Innere der musikalischen Gestalten, und aller rohe melodische Gehalt erscheint schließlich fast wie aufgesogen in dem heiteren Elemente einer ätherischen Ironie. Das aber ist die Grenze aller Form. Hier befinden wir uns schon auf dem geistigen Hochplateau des „West-östlichen Divans“. Die Luft ist klar und dünn, und die letzten Quartette und Sonaten springen wie kalte Bergwasser von den Höhen herunter.

Diese letzten Werke Beethovens repräsentieren das Äußerste an geformter Musik. Größer war nie der Anteil des Bewußtseins als gesetzgebender Instanz an der Organisierung des lebendigen Kunstwerks in Tönen. Diese Werke haben die vollkommenste innere Form.

Hat Beethoven nun um diesen klaren Gang seiner Entwicklung gewußt? Hat er diesen Läuterungsprozeß, der die Konsequenz einer logischen Schlußkette zu haben scheint, nach bewußten Prinzipien vollzogen? Hat er, mit anderen Worten, das klassische Ideal, wie es seine Zeitgenossen, die Großmeister der Poesie, sich erarbeitet hatten, wesentlich gehandhabt als ein neues Instrument künstlerischer Weltgestaltung?

I.

Es gibt gerade jetzt einen frischen Anlaß, diese Frage zu stellen. Zum ersten Male liegen ja Beethovens sämtliche Briefe in fünf Bänden gesammelt vor,¹⁾ und die Neugier belebt sich da wieder, den Grundtendenzen dieses seltenen Geistes nachzuforschen — ob nicht ein Generalnenner der ganzen Masse Ordnung und Sinn und Einigkeit verleihen will.

¹⁾ Beethovens Sämtliche Briefe. Kritische Ausgabe mit Erläuterungen von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. 5 Bände. Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig. — Vom ersten Band hat Kalischer kurz vor seinem Tode noch die zweite verbesserte Auflage herausgeben können. Jetzt hat Dr. Th. v. Frimmel die Revision übernommen, und der zweite Band ist in seiner Neubearbeitung soeben erschienen. Er bringt 17 Briefe mehr; auch den folgenden Bänden wird Frimmel reichliches Briefmaterial zufügen, sodaß die zweite Auflage der fünfbandigen Gesamtausgabe etwa 200 Dokumente mehr aufweisen wird, als die erste Auflage.

Anmerkung der Redaktion

Wunderlich genug nimmt sich diese „Künstler“korrespondenz ja aus. Scheinen doch die meisten Nummern der Sammlung eher alles andere, als wirkliche Briefe zu sein. Ein simples Bedürfnis knapper sachlicher Verständigung hat diese kürzeren oder längeren Zettel zum größten Teile veranlaßt. Wie Tag und Stunde es geboten, so sind sie hingefetzt und -gekritzelt, in unbekümmerter Orthographie, eigenwilliger Interpunktion, hastig, formlos. Selten, sehr selten formt sich da ein echter Brief, der in ruhiger Beschaulichkeit von dem Briefschreiber etwas ausplaudert. Er gesteht sogar selbst, daß er „lieber 10000 Noten schreibe als einen Buchstaben“ (16). Briefschreiben ist nicht seine Sache. Wer daher in diesen Bänden blättert, um artistische Anregung zu empfangen, wird sie bald enttäuscht weglegen. Diese Briefe sind uninteressant. Thayer, der „maßgebende“ Beethoven-Biograph, findet denn auch, daß „beim Studium der Briefe Beethovens als die am meisten überraschende Tatsache die völlige Bedeutungslosigkeit der bei weitem größten Zahl derselben hervortritt“ (II, 80). Thayer hat recht. Ein fleißiger, schwungloser Mann, der er war, ohne jedes Organ für Beethovensches Wesen, nahm er die einzelnen Papierfetzen unter die Lupe — und keine Bedeutung wollte sich zeigen.

Es ist ja nun wirklich merkwürdig, was alles in diesen Briefen nicht steht. Da fehlt einfach das ganze traditionelle Inventar des „Künstlerbriefes“. Hier gibt es keine Herzensergießungen, keine Notschreie. Hier gibt es keine Anklagen gegen die „Menge“, kein Verkanntsein, keinen Jammerruf über Mißerfolge, keinen Zweifel an sich selbst, keine Verzweiflung. Hier gibt es nicht einmal Grübeleien über Kunst. Der ganze Kribskrabs der Künstler-Krankenstube, das altbekannte Auf und Ab zwischen Entmutigung und Begeisterung — fehlt. Kein Zweifel: es sind keine interessanten Briefe. Thayer hat recht, sie sind „völlig bedeutungslos“.

Aber nun lese man ein paar Hundert von ihnen hintereinander, möglichst in einem Zuge, und dann schließe man das Buch und schaue von weitem auf das Ganze als ein Ganzes. Alle die kleinen Mosaiksteine, die ohne Leben schienen, haben sich jetzt an ihre Stelle geschoben, alles rückt zusammen und ordnet sich ein, und aus dem Ganzen heraus erhält wieder jedes Teilchen seinen Sinn, wie die zerstreuten Töne einer Musik durch Tonika und Dominante erst Zweck und Bedeutung empfangen. Ein einziger klarer Grundklang befreit sich aus wirrem Getöse. Die Grundlinien der Individualität brechen hervor in reiner Prägung, und das Bild eines sehr intensiven Menschen tritt aus dem Rahmen.

Der Mann, der hier am Werke ist, hat offenbar keine Zeit, schöne Briefe zu schreiben. (Er fand ja das Leben sogar zu kurz, um „schöne Noten zu schreiben“.) Wenn er also einmal schreibt, so fordert die Sache sein ganzes Interesse, und er verliert sich so vollkommen in der augen-



blicklichen Aufgabe, daß für die Form des Schriftstücks keine Aufmerksamkeit übrig bleibt. Beethovens Briefe sind sachlich. Die Energie des Schreibers verbraucht sich in der Fixierung des Blickes auf das nächste Objekt, und die Forderung des Momentes ist das einzige Gesetz dieser geschriebenen Willensentladungen. Diese Briefe sind Taten. Wie Akten eines königlichen Kabinetts, Proklamationen, Armeebefehle, Ukasse sehen sie aus. Der hier die Feder in der Hand hat, scheint ein Großkaufmann, der mit gleichmäßigem Interesse seine geschäftliche Korrespondenz führt. Erlasse an die ausführenden Organe, knappe Orders, schneidende Kommandorufe, ein „Entwurf zu einer musikalischen Konstitution“ (167), Warnungen an Nachstecher, prozessuale Eingaben, Informationen an Advokaten, Anzeigen an das Publikum, Quittungen, Kontrakte, finanzielle Angebote, kaufmännische Erörterungen — das ist die Richtung.

Die meisten seiner Auslassungen sind an Untergebene gerichtet, und ihre Zahl ist nicht klein. Zuerst die Verleger. (Sie sind in seinen Augen nur subalterne Instanzen.) Dann die Schüler, die Kopisten, die beiden famuli, die Erzieher des Neffen, die Advokaten, die Dichter, die Sänger, der Klavierlehrer des Sohnes, die Quartettisten. Zmeskall und die gute Frau Streicher suchen Wohnungen oder engagieren Hauspersonal. Der treue Schindler besorgt Schuhe, Flanell, eine Hausglocke, kurz alles, was der Meister braucht. Er läuft auch für ihn auf die Polizei. Der Bruder und später der Neffe erledigen die Korrespondenz.

Hier scheint alles in steter Bewegung, und der Herr und Gebieter ist der Tätigste und Bewegteste von allen. In zwölfhundert Briefen erscheint er niemals rastend, die Hände im Schoße, ein zufriedener Besitzender. Die Verwaltung seines Unternehmens hält ihn dauernd in Atem, und da ist nichts so klein, daß es nicht sein volles Interesse verlangt und erhält. Da wird die genaueste Vortragsbezeichnung eingeschärft, für einen legato-Bogen, für den feinen Unterschied zweier staccato-Bezeichnungen, für die peinliche Korrektheit des Stichs, des Fingersatzes, der Dedikation wird Sorge getragen. Da werden nach London zwei einzelne Noten gesandt, die der Schüler Ries einfügen muß, oder Schindler, dem Sekretär, wird die genaueste Orthographie eingeschärft („Euere, nicht Eure!“), Audienzen werden verabredet, Empfehlungen Violinspielern, einem Klavierbauer, einem Organisten, einmal sogar einem Weinhändler erteilt. Zwar erlauben ihm „seine Verhältnisse viel zu wenig die hohen Pflichten der Freundschaft zu erfüllen“ (158), aber immer ist er bereit, „seine Kunst zum Wohl der Armen zu zeigen“, und die guten Ursulinerinnen, „die ehrwürdigen Erzieherinnen der Kinder“, wenden sich niemals vergeblich an ihn.

Ein eigenes Ressort heißt „Karl van Beethoven“. Der langjährige Prozeß braucht den Meister so auf, daß die künstlerische Arbeit monatelang

stockt. Statt musikalischer Einfälle regnet es kurze und lange Billets, die ihn als heftig besorgten Pflegevater zeigen. Um sich den Jungen, das „teure Kleinod“, zu erstreiten, schreibt der schreibfaule Mann seinen längsten Brief (763). Das Schreiben füllt im Drucke sieben Seiten. (Offizielle Briefe pflegte er zu diktieren. Dieser ist eigenhändig geschrieben.)

Es kommt die Zeit des Triumphes über die Gegenpartei. Nunmehr wird Beethoven „der Vater eines Knaben meines verstorbenen Bruders“, und das Erziehungsgeschäft wird noch gründlicher in die Hand genommen. Neue Verhandlungen mit Lehrern werden geführt, neue Konferenzen mit Gelehrten finden statt. Der Haushalt wird erweitert, ein französischer Hofmeister soll engagiert werden, auch an eine französische Haushälterin wird gedacht. Ein Aufsatz über Erziehung wird bestellt, denn ihm liegt gar viel daran, seine „Ideen hierüber gegen andere gegeneinander halten zu können und noch mehr zu berichtigen“ (664). Der ganze Mann wird scheinbar für die pädagogische Aufgabe verbraucht; Beethoven der Musiker ist verschwunden. „Ich vergesse lieber, was ich mir, als was ich anderen schuldig bin,“ sagt er einfach (684). „Hat doch ein Philippus seiner nicht unwert geachtet, die Erziehung seines Sohnes Alexander selbst zu leiten und ihm den großen Aristoteles zum Lehrer zu geben“ (763).

Aber Lehrer wie Aristoteles sind teuer, und nun heißt es, Geld herbeischaffen. Es geschieht, und im größten Stile. Da die „Missa solemnis“ gerade fertig ist, so beschließt man, einen ganz neuen Weg einzuschlagen, um den Ertrag der Finanzoperation so reich wie möglich zu machen. Das Werk wird den europäischen Höfen auf Subskription angeboten. Alle Könige und Kaiser müssen doch helfen, wo es gilt, die Zukunft des „besten Lümper!“ sicher zu stellen. Schindler muß ein „Schema der Höfe“ herstellen, und dann ergeht ein Sendschreiben an alle Gesandtschaften. — Der König von Preußen antwortet als erster, aber er läßt zugleich durch einen Hofrat vertraulich anfragen, ob der Meister nicht geneigt wäre, einen Königlichen Orden der Subskriptionssumme vorzuziehen. „Fünzig Dukaten“, schallt es zurück. Preußen subskribiert also.

Es subskribieren ferner: der Kaiser von Rußland, der König von Frankreich, der König von Dänemark, die Großherzöge von Hessen-Darmstadt und von Toskana und einige kleinere Fürsten. Wo aber bleibt Sachsen? — — Es antwortet nicht einmal. Will es sich der verfluchten Pflicht und Schuldigkeit entziehen? — „Von Dresden nichts — bis Ende dieses Monats warte ich noch, alsdann einen Advokaten in Dresden“, schreibt er zornig (921). Will Beethoven, der Vater, den säumigen Sachsenkönig verklagen? — — Der Einfall ist ganz Beethovens und das Motiv erst recht. „Der Mensch besitzt nichts Edleres und Kostbareres als die Zeit“, so schreibt er in sein Tagebuch, und die stiehlt ihm der langsame König!

Der geschäftige Mann hat wirklich keine Zeit, an Höfen zu antichambrieren und auf Durchlauchtigste Entschließungen zu warten. Unaufhörlich wiederholt er formelhaft in seinen Briefen „in Eil“, „eiligst“, „in der weitläufigsten Eil“, „nicht allegromäßig, sondern veloce Prestissimo“, dann wieder hören wir „geschwind, geschwind, geschwind!“ (873). Einmal fährt ihm heraus: „Leben sie geschwind wohl, wollte ich sagen in der Geschwindigkeit“ (1153), und diese ewige Hast überschlägt sich in paradoxer Weise, wenn er gar seine Weitläufigkeit der „kürtze der Zeit“ zuschreiben zu müssen glaubt; denn „schon Cicero entschuldigt sich, daß er um Kurtz zu seyn zu wenig Zeit gehabt habe“ (779).

Es mangelt an Zeit im Überschwange der Tätigkeit, und der Briefstil muß sich unter dem Gluthauche dieses veloce prestissimo aufs äußerste verdichten. Da findet kaum ein Nebensatz Raum zur Entwicklung. Jeder Gedanke, vom Impulse des Augenblicks hervorgestoßen, wählt ohne Besinnen von zwei Wegen den kürzeren, ohne Zögern, ohne Umweg springt er wie ein Tiger auf seine Beute los.

Dieser lineare kondensierte Stil ist napoleonisch. Wie das Tempo der grande armée in den Geschwindmärschen der Beethovenschen Symphonie aufgefangen ist, so scheinen die Proklamationen des Korsen in ihrer kalten Glut, in ihrer sachlichen Schärfe, in ihrem suggestiven stürmenden Pathos in diesen Beethoven-Briefen nachzuhallen. „Soldaten,“ rief der Kaiser am 20. Mai 1796, „Soldaten! Ihr habt viel getan, aber bleibt euch denn nichts mehr zu tun? Soll man von uns sagen, daß wir verstanden haben zu siegen, aber daß wir nicht verstanden haben, den Sieg zu benutzen? Soll uns die Nachwelt vorwerfen, daß wir unser Capua in der Lombardei gefunden haben? — Aber ich sehe euch schon zu den Waffen eilen; eine feige Ruhe ermüdet euch; die für den Ruhm verlorenen Tage sind es auch für euer Glück. So laßt uns denn aufbrechen! Wir haben noch Eilmärsche zu machen, Feinde zu unterwerfen, Lorbeeren zu pflücken, Beleidigungen zu rächen . . .“ — „Beste!“, hallt es bei Beethoven wider (es ist eine Proklamation an ein Streichquartett) (1059), „Beste! Es wird Jedem hiermit das Seinige gegeben, und wird hiermit in Pflicht genommen, und zwar so, daß man sich anheischig mache, bei Ehre sich auf das Beste zu verhalten, auszuzeichnen und gegenseitig zuvorzutun.“ — — „Setzen Sie den Kriegskommissär Gosselin ab,“ fordert der Kaiser, „oder lassen Sie ihn verhaften; setzen Sie alle Kommissäre ab . . . Thévelin ist ein Dieb; er trägt einen empörenden Luxus zur Schau . . . Sonolet ist ein Schurke . . .“ (12. X. 1796). — „Der Generalleutnant“, hallt es bei Beethoven, „wird einstweilen suspendiert, sein Adjutant Tobias Haslinger kreuzweis geschlossen — unser General Profoss diabolus diabelli wird mit Vollziehung dessen beauftragt werden — — nur die pünktlichste Befolgung unseres

oben angegebenen Befehls kann von der schon verdient und anerkannten Strafe retten. Der generalissimus*.

Wie Blitze schlagen die Sätze ein, die Interpunktion zuckt wie Wetterleuchten, und die langen Gedankenstriche folgen den stürzenden Ideen wie ein dumpfer, weit hallender Donner. In diesen Dokumenten klopft ein Puls, der nicht mehr der Welt des ancien régime angehört. Ein neues Tempo — das Tempo der grande armée — hat seine Herrschaft angetreten. Napoleon schafft es. Beethoven hört es und fängt es als Musiker auf. Es wird das revolutionierende Ferment seiner Phantasie, es wird ihm ein neues Maß der Zeit, ein neuer Maßstab, und er konstruiert mit diesem neuen Maßstabe in der Hand die rhythmische Welt seiner Symphonie.

Dieser Tendenz ist er sich übrigens klar bewußt. Er erklärt es für ein nächstes Ziel, „diese widersinnigen Benennungen Allegro, Andante, Adagio, Presto, die noch aus der Barbarey der Musik stammen“ (663), abzuschaffen, und die ganze grundlegende Wichtigkeit, die er dem neuen Zeitmaße beilegt, verrät sich, wenn er sogar den Erfolg der Neunten Symphonie „größenteils der Metronomisierung“ (1197) zuschreibt. Im Metronom scheint ihm endlich das rechte Mittel gefunden, den frischen Pulsschlag der Zeit durch die Maschine aufzufangen und zu verewigen. „Wir können beinahe keine tempi ordinari mehr haben, indem man sich nach den Ideen des freien Genius richten muß“ (1197).

„Keine tempi ordinari mehr!“ so rufen auch seine Briefe. Beethoven, der Briefschreiber, lebt wie Beethoven, der Tondichter, mit schnellem, fieberndem Pulse, und dieser stampfende Gleichtakt und Gleichtritt seines Briefstiles, der durch eine Spanne von dreißig Jahren niemals stille steht, der alle Dinge der Welt in den Strudel der ungestümen Persönlichkeit hineinzureißen strebt, der ist es, was sich aus der Lektüre dieser fünf Bände zuerst ins Ohr drängt mit eigensinniger Intensität. Sie marschieren vorbei wie eine römische Legion, die in die Schlacht geht. Die Marschweise der A-dur-Symphonie erschallt unaufhörlich, und der bebende Refrain lautet: „Nichts von Ruhe, ich weiß von keiner anderen als dem Schlafe“ (38). — —

Dieser ungestüme Mensch hat die letzten Jahre seines Lebens in dem flauen Wien der Restauration zu verleben, und die beschränkten Verhältnisse fühlt er sich wie Kerkerwände umgeben. Diese Welt ist ihm zu weichlich, zu sinnlich, zu dumpf. In fauler Behaglichkeit brütet sie, und die Musik Rossini's singt ihr die Weisen vor, die ihr genehm sind. Aber das „Zeitalter bedarf kräftiger Geister, die diese kleinsüchtigen, heimtückischen, elenden Schufte von Menschenseelen geißeln“ (1088) — und diese kräftigen Geister bedürfen der Freiheit.

„Zeus' allwaltender Rat nimmt schon die Hälfte der Tugend
Einem Mann, sobald er die heilige Freiheit verliert.“

(Beethoven hat sich die Stelle aus der Odyssee ausgeschrieben.) Mächtig arbeitet das Bedürfnis der Freiheit in der Brust und spricht sich in einer Sehnsucht in die Ferne aus, die unaufhörlich Reisepläne erfindet. Bald will er Italien durchreisen, bald wünscht er, Paris und dort Cherubini zu sehen, zu einer Reise nach London werden ernsthafte Vorbereitungen gemacht, nach den „mir ewig teuren Rheingegenden“ zieht es ihn immer wieder. Dort in der blauen Ferne hofft er die expansiven Mächte des Geistes beruhigen zu können, dort „sanfter, menschlicher, mit der Welt ausgesöhnter“ zu werden (1037). „Erfand doch Dädalus eingeschlossen im Labyrinth die Flügel, die ihn oben hinauf in die Luft emporgehoben, o auch ich werde sie finden, diese Flügel!“ (276).

Er findet sie nicht. Aus all den großen Plänen wird nichts. Er bleibt in Wien, der Stadt Rossini's, vergessen von einem „verweichlichten Jahrhundert“ (613), ein angeschmiedeter Prometheus. Nur im Geiste strebt er in die Weite und Höhe, und alles, was Spielraum den expansiven Kräften verheißt, zieht ihn an mit der Magie seelischer Verwandtschaft. „Danken wir Gott für die zu erwartenden Dampfkanonen und die schon gegenwärtige Dampfschiffahrt, was für ferne Schwimmer wird's da geben, die uns Luft und Freiheit verschaffen!“ (1042).

Da kommt der Nordpolfahrer Parry nach Wien und hält Vorträge über seine Entdeckungen. Beethoven „begibt sich an den Nordpol“ (939). Der Erfinder Jakob Degen macht seine Flugversuche, — Beethoven „kann nicht umhin, sich damit zu beschäftigen“ (159). Der Hauch der neuen Ära des Verkehrs weht, und das Jahrhundert der maschinellen Überwindung des Raumes und der Zeit findet seinen ersten Widerklang in dem Geiste des gefesselten Titanen.

Aber warum zerreißt er nicht die lästigen Fesseln? Warum bleibt er in Wien, bei den „Wienerfrüchteln“, bei den „Faiaken“? — Er ist „der Vater eines Knaben meines verstorbenen Bruders“, und die „süße Sorge“ um das Kind ist stärker als alle die anderen leidenschaftlichen Gewalten dieses Gewaltmenschen. Er nimmt also den Hammer und schmiedet sich selbst an. „Ich will meinem Namen durch meinen Neffen ein neues Denkmal setzen,“ sagt er einfach (572) — und bleibt.

Es ist keine Tragödie, die sich hier abspielt. Nicht etwa „Künstlers Erdenwallen“. Beethoven hat auch dazu keine Zeit. In diesem Seelenleben ist kein Raum für das still ergebene Dulden, für die bittere Verzweiflung, für die stumme Anklage des Schicksals. Nichts Faules, Passives kann sich ansiedeln. Es strömt und strömt herauf und heraus, und die unterirdischen Quellen der Kraft erschöpfen sich nie. — Das ist der eigentliche Zauber dieser Hunderte von Papierstücken. Ganz nahe führen sie an den lebendigen Tagesmenschen heran, in den Dunstkreis des Individuums, und

dieses Individuum in seiner Schlagfertigkeit, Gesundheit, Kampffreude lockt, ein anderer Rattenfänger, daß man nicht mehr los kann. Produktive Menschen sind Abgründe, man darf ihnen nicht zu nahe kommen, und dieser ist ein ganz tiefer. In der Tiefe aber ist wild aufschäumender Strudel, und das ungewöhnte Auge faßt der Schwindel.

Beethoven, dem Komponisten, fällt immer etwas ein. „So wie ich jetzt schreibe,“ versichert er in seinen jungen Jahren, „mache ich oft drei, vier Sachen zugleich“ und: „Ist das eine kaum da, so ist das andere schon angefangen“ (36), und zwanzig Jahre später lesen wir: „nulla dies sine linea“ (272) und: „Beethoven kann schreiben, Gott sei Dank“ (856), ja der gealterte, sieche Mann wagt es noch auszurufen: „Gibt mir nur Gott meine Gesundheit wieder, so kann ich allen den Anträgen von allen Orten Europas, ja sogar aus Nordamerika genüge leisten!“ (856). In dieser Phantasie wird das neueste Gebilde von dem allerneuesten bei Seite geschoben, der rastlose Gestaltungstrieb duldet das Alte, Fertige nicht an seiner Stelle, der Geist hat nicht Muße zur Rückschau, zur Erinnerung, vorwärts zeigt der Blick und der Wille, — und die Vergangenheit existiert nicht mehr. Solche Menschen haben kein Gedächtnis für ihr Vergangenes. Goethe vergißt seine Werke schnell und gründlich, und Beethoven seufzt am Ende seines Lebens: „Ist es mir doch, als hätte ich kaum einige Noten geschrieben“ (1029).

Der ganze Mensch in all seinen Beziehungen zur Wirklichkeit des Lebens lebt im Gluthauche einer so intensiven Vitalität, daß die musikalische Tätigkeit seine Kräfte nicht zu erschöpfen vermag. Jede frische Aufgabe erfaßt er mit demselben heiteren Ernste, und die Spannungen des über-vollen Innern entladen sich in einem unaufhörlichen Gewitter von Tätigkeit. „O, es ist schön das Leben,“ klingt der lustige Ruf, „tausendmal leben!“ (38) — und mit dem Gefühl eines übermütigen Schwimmers stürzt er sich in die Flut der Ereignisse. Leben, das heißt ihm Handeln, und seine „Erlösung“ ist immer wieder die Tat.

Schon zeigte er sich als Geschäftsmann, als Leiter einer großen Finanzaktion, als Protektor, als Lehrer, als Organisator, als Vormund, als Vater. Noch in mancher anderen Verwandlung erscheint er — und bleibt immer derselbe. Immer setzt er die Persönlichkeit in ihrer Totalität ein, immer verzehrt sich der ganze Ludwig van Beethoven in der einzelnen Aktion.

Einmal ist er Regisseur (368). Er hat eine Arie zum Geburtstage des Kaisers komponiert, und alles ist darauf berechnet, daß sich zum Schlusse ein Vorhang hebt und das Bildnis des Kaisers enthüllt. Nun will man sich wohl den Vorhang ersparen, oder irgend ein anderes Hindernis türmt sich auf. Jedenfalls ist Gefahr im Anzuge, und der Regisseur

Beethoven muß seinem bedrohten Vorhange zu Hilfe kommen. „Alles wäre gut, wäre der Vorhang da“, schreit er erregt, „ohne diesen fällt die Arie durch; erst heute mittag erfahre dieses von S. und mich schmerzt's; . . . sei's nur ein Vorhang, wenn auch ein Bettvorhang oder nur eine Art von Schirm, den man im Augenblicke wegnimmt, ein Flor, es muß was sein . . . Alle Deutlichkeit geht ohne Vorhang oder etwas ähnliches verloren! — — — verloren! — — verloren! — — zum Teufel alles!“ und: „Vorhang! ! ! oder die Arie und ich werden morgen gehangen!“ (368).

Ein andermal ist er — Koch (28). Er unterzeichnet sich „Beethoven, auch Mehlschöberl genannt“, und wir erinnern uns, daß er den Spitznamen führt, weil er, unzufrieden mit der Küchenfee, schließlich auch einmal selber den Kochlöffel zur Hand nimmt.

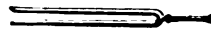
Eine neue Verwandlung! Beethoven, der Dichter, tritt auf. Schott's Söhne in Mainz laden ihn zur Mitarbeiterschaft an ihrem neuen Journal „Caecilia“ ein, und er zögert nicht, zu antworten: „Für Ihr Journal werde ich Ihnen Beiträge liefern“ (1042). Wirklich sendet er als Beitrag die Skizze zu einer „Romantischen Lebensbeschreibung des Tobias Haslinger allhier in 3 Teilen“ (1953). Da soll im ersten Teil berichtet werden, wie der Tobias „als Gehilfe des berühmten sattelfesten Kapellmeisters Fux die Leiter zum gradus ad Parnassum hält“; wie er sich dann „unserem Erdklumpen empfiehlt“, um im 2. Teil nochmals das Licht der Welt zu erblicken. Dann, wie er in diesem zweiten Leben bei dem Musiktheoretiker Albrechtsberger die „Wechselnoten“ studiert; endlich, wie er sich „neuerdings als Raupe einspinnt“ und nun im 3. Teil zum dritten Male, diesmal als Verleger, zur Welt kommt. Also ein Text zu einer Operette. Der Verfasser erklärt das Ganze zwar für „ein Seitenstück zu Goethes Bardt“, aber bescheiden fügt er hinzu: „sans comparaison mit irgend einem Schriftsteller“ (1102).

Es bleibt uns keine Zeit, über dieses Elaborat zu grübeln. Beethoven, der Purist, nimmt unsere Aufmerksamkeit gefangen. Mit dem jungen Freunde Holz vereint er sich zu musikalisch-puristischem Tun. Es wird gründliche Arbeit gemacht. Da bleibt kein Fremdwort verschont. Die Sonate wird zum „Klangstück“, der Komponist zum „Tonsatzwerker“, der Dilettant soll fortan „Kunstzeitvertreibsliebender“ heißen, der Trompeter gar „Schmettermessingwerker“, und so fort (1105). Freund Holz wird dringend zum Besuch aufgefordert, damit nach gemeinsamer Redaktionsarbeit „alle diese neugeschaffenen Wörter und Ausdrücke bis ins dritte und vierte Glied unserer Nachkommenschaft sich erhalten“ (1105), und ein „Publicandum“ ergeht an den Verleger, daß: „Hinfüro statt Pianoforte ‚Hammerklavier‘ zu drucken ist“ (618).

Ob Journalist oder Purist, Protektor oder Regisseur, der Mann ist

immer derselbe. Immer packt er energisch zu. Kein blasser Zweifel lähmt ihm die Tatenlust, und sein Zutrauen zu sich selber ist unerschütterlich. Dieses Zutrauen äußert sich manchmal wie der naive Wunderglaube eines Kindes. „Schade, daß ich die Kriegskunst nicht so verstehe wie die Tonkunst,“ sagt er einmal zu dem Geiger Krumpholz, „ich würde Napoleon doch besiegen“. Ähnliches steht in seinen Briefen. „Es gibt keine Abhandlung, die so bald zu gelehrt für mich wäre“, schreibt er an Breitkopf & Härtel (202). (Er hat um Bücher geschrieben und fürchtet, daß man überflüssige Rücksicht auf die Lücken seiner Bildung nimmt.) Ist der Erzherzog krank, so bedauert er gleich, nicht Arzt zu sein. „Ich glaube, ich müßte endlich das beste Mittel, wodurch Ihre Königliche Hoheit gänzlich hergestellt würden, finden“ (863).

Das alles ist ruchloser Optimismus. Ein Mensch, der im Überschwange triumphierenden Lebensgefühles sich stark genug fühlt, jeden gordischen Knoten zu durchhauen, läßt hier sein Siegebewußtsein noch den Dingen der Welt zugute kommen. Konsonanzen hört er überall, weil er selbst ein reiner Zusammenklang ist, und seine Empfindung sagt ihm immer wieder: „O, es ist schön das Leben!“ Sein fröhlicher Mut nährt sich an den Quellen, die unablässig aus dem Grunde des Ichs hervorsprudeln, und mit dem heiteren Blicke des Unerschöpflich-Gesunden vergoldet er das ganze Dasein und Leben — und zum Überflusse auch noch sich selbst.



Es ist damit schon ausgesprochen, wie ein solcher Geist notwendigerweise sich selber einschätzen muß. Mit Souveränität schaut er in die Scheinwelt der sozialen Wertunterschiede, und sie schmelzen fort unter der originalen Optik seines Denkens. Da sind dann die Machthaber dieser Erde nur noch „Zwerglein Allerhöchst“ (1017), und der Fürst Lobkowitz einfach ein „Fürstlicher Lumpenkerl“ (340). Dann aber ordnet er sich das Chaos des Wirklichen als ein autonomer Gesetzgeber. Indem er zerstörte, mußte er alles gleich machen und Demokrat sein. Indem er aufbaut, kann er Maß und Distanz nicht entbehren und so muß er Aristokrat sein. Der Gegensatz von Gehorchen und Dienen löst sich auf, und der tiefere Begriff der eingeborenen Freiheit, die zugleich die höchste Pflicht ist, tritt an seine Stelle. Der freie Mensch beurteilt auch sich selbst noch wie irgend ein anderes Objekt der Außenwelt und weist sich nach objektiven Maximen den gebührenden Platz in der Ordnung der Dinge und der Menschen an. Stolz und Bescheidenheit geben ihm keinen Sinn mehr; frei als denkendes Wesen, gebunden als Glied eines gesellschaftlichen Ganzen, weiß das Individuum, wo es zu befehlen das Recht, wo es zu gehorchen

die Pflicht hat; es weiß zu verehren und zu verachten, und auch sich selbst gibt es den rechten Wert. Immer urteilt es sachlich, einfach, groß.

Beethovens Verehrung ist schlicht und tief. Dem Erzherzoge, „meinem einzigen Herren, den ich in der Welt habe“ (934), ist er sein „Blondel“, und „findet sich in der Welt kein Richard für mich, so wird Gott mein Richard sein“, versichert er treuherzig (808). Dem Dichter der „Adelaide“ naht er sich mit Ängstlichkeit (37). Händel, Haydn, Mozart stehen ihm unangreifbar auf ihren Postamenten. „Nicht entreiße ihnen den Lorbeerkranz, ihnen gehört er zu, mir noch nicht“ (479). Aber einer, der steht ganz allein, ganz einsam, ganz hoch. Das ist „der Goethe“! „Der Goethe, der hat den Klopstock bei mir totgemacht.“ Ja, der Goethe! Das ist „das kostbarste Kleinod der Nation“ (228). „Die Verehrung, Liebe und Hochachtung, welche ich für den unsterblichen Goethe von meinen Jünglingsjahren schon hatte, ist mir immer geblieben, so was läßt sich nicht wohl in Worte fassen, besonders von so einem Stümper, wie ich, der immer nur gedacht hat, die Töne sich zu eigen zu machen.“ „Einige Worte von Ihnen an mich würden Glückseeligkeit über mich verbreiten Ew. Exzellenz mit der unbegrenztesten Hochachtung verehrenden Beethoven“ (871).

Aber er darf selten die Ehrfurcht nach oben empfinden. Sein Schicksal ist es, hinabzublicken, und was er da unten sieht, das sind — „die Leute“. Was können die ihm sein? „Die Leute sagen nichts. Es sind nur Leute. Sie sehen sich meist im anderen nur selbst — und das ist eben nichts, fort damit, das Gute, Schöne braucht keine Leute“ (301) — es braucht kein Publikum. „Mein Septett schickt ein wenig geschwinder in die Welt“, schreibt er dem Verleger Hoffmeister, „weil der Pöbel darauf harrt“ (51).

Auch die Kritiker sind nur „Leute“. Er „wünschte eben nicht, daß man alles unterdrücke, was gegen mich“, teilt er herablassend den Machthabern des kritischen Journals mit (164). „Recensiert, solange ihr wollt, ich wünsche Euch viel Vergnügen, wenn's Einem auch ein wenig wie ein Mückenstich packt, dann machts Einem ganz hübschen Spaß. re—re—re—re—re—cen—sie—sie—sie—sie—sie—siert—siert—siert—. Nicht bis in alle Ewigkeit, das könnt Ihr nicht“ (253).

Was gehen ihn diese „kleinsüchtigen, heimtückischen, elenden Schufte von Menschenseelen“ (1088) an! Er weiß, was sie wert sind, ihr Anblick ist schmerzend, „das Tagtägliche erschöpft mich“ (957), seufzt er, und auf dem Grunde der vereinsamten Seele regt sich die Menschenverachtung.

„Welcher Vorwurf für unsere Kultur, was wir verachten . . . uns so nahe wissen zu müssen“, klagt er (1089). „Ich will sie, diese Alltagsmenschen ebensowenig für mich wie für meinen Karl“ (575). Aber das „Weltgeschmeiß“ drängt sich an ihn heran, ja, es ist ihm unentbehrlich,

er „benötigt dergleichen durchaus“, und so muß er „wie ein Heiliger leiden und dulden“.

Es ist ja die besondere Tragik solcher hohen Geister, daß sie gerade die Lakaiennaturen mächtig anziehen scheinen. Sie brauchen Diener, weil sie keine Muße finden, die kleinen Geschicklichkeiten des täglichen Lebens sich anzueignen, und diese Diener müssen nach dem Gesetze der Anziehung mediokre Naturen sein. Beethoven ist immer von solchen Menschen umgeben.

Da ist zum Beispiel Haslinger, der „beste aller Tobiasse“. Man „braucht ihn zu manchem“, aber er ist ein „schwacher Mensch“ (1056). — Steiner, der Verleger, ist ein „Hauptfütziger schuftiger Kerl“ (Ebd.). „X. ist und bleibt zu schwach zur Freundschaft, und ich betrachte ihn und Y. als bloße Instrumente, worauf ich, wenn's mir gefällt, spiele: Nie können sie edle Zeugen meiner inneren und äußeren Tätigkeit, ebenso wenig als wahre Teilnehmer von mir werden; ich taxiere sie nur nach dem, was sie mir leisten“ (35). Endlich der brave Schindler — eine echte Lakaiennatur —: „einen elenderen Menschen auf Gottes Welt lernte ich noch nicht kennen, ein Erzschaft, dem ich den Laufpaß gegeben“ (961). Der steht am tiefsten in seinen Augen, und Beethovens Geringschätzung bricht um so verletzender heraus, als sie grundlos ist und also dem ganzen Menschen als solchem gilt. Schindler müht sich unverdrossen ab, nichts scheint ihm zu mühselig; aber mit seinem Eifer scheint der Abscheu des Meisters nur zu wachsen. Da hat zum Beispiel der fleißige Diener die Plackerei für ein Konzert gerade hinter sich, und nun muß man ihn zum Danke doch zu Tische laden. Aber bei Tische revoltiert der Titane gegen die aufgedrungene Kameradschaft, und es gibt eine Explosion. Der arme Schindler muß das Feld räumen. Am folgenden Tage erhält er dann diesen kuriosen Entschuldigungsbrief: „Ich würde eher Ihre Dienste, die Sie mir erweisen, gerne öfter mit einem kleinen Geschenke zu vergüten suchen, als mit dem Tische, denn ich gestehe es, es stört mich zu sehr in so vielem, sehen Sie kein heiteres Gesicht, so heißt es ‚heut' war übles Wetter“. Denn bei Ihrer Gewöhnlichkeit, wie wäre es Ihnen möglich, das Ungewöhnliche nicht zu verkennen? !!! Kurzum, ich liebe meine Freiheit zu sehr, es wird nicht fehlen, sie manchmal einzuladen — für beständig ist es aber unmöglich, da meine ganze Ordnung hierdurch gestört wird.“ Und weiter: „Die Reinigkeit meines Charakters läßt es nicht zu, bloß Ihre Gefälligkeiten für mich durch Freundschaft zu vergelten, ob ich schon bereit bin, Ihnen gern zu dienen, was Ihr Wohl betrifft. B.“ (1050.)

Das ist ein Entschuldigungsbrief. Er soll Schindler beruhigen. Und Schindler beruhigt sich. Wie alle, beugt er sich der Hoheit des Mannes. Beethoven titulierte ihn einmal „L...k....l.“ Schindler bewahrt den

Brief der Nachwelt auf. Die Lücke füllt er mit Bleistift sorgfältig aus, und nun steht da, für alle Zeiten gesichert: „Lumpenkerl“ (885). Eine Beethovensche Ohrfeige, konserviert von einem Beethovenschen Hausdiener.

Diese Menschenverachtung ist aber ohne Gift, ohne Bitterkeit, ohne Ressentiment. Sie hat keine Hintergedanken. Sie ist objektiv. Der persönliche Haß ist dieser Seele fremd. „Rache übe ich nie aus“ (747). Derselbe Schindler wird gleich darauf zum Reisebegleiter für eine Reise nach London bestimmt. Haslinger bleibt der „beste aller Tobiasse“, auch X. und Y. werden vermutlich begnadigt. Der Meister duldet diese „bloßen Instrumente“ weiter um sich und schätzt sie, ohne sie zu überschätzen. Aber er hält auf Distanz, er gestattet keine falsche Gleichheit und läßt sich z. B. nicht gefallen, daß man ihn hat „zu einem Schuppanzigh gesellen wollen“ (620). Der wackere „Mylord“ hat ja treue Dienste getan als Geiger, er ist eine Art Freund, man komponiert ihm sogar einen Kanon (905), aber immerhin — er gehört ins Vorzimmer.

Es ist in diesem Zusammenhange sehr bemerkenswert, wie Ton und Haltung der Briefe sich nach der Person und Würdigkeit des Empfängers wandeln. Auch hier zeigt sich objektives Denken. Für Haslinger und Steiner die knappe Kabinettsorder, für Wegeler, den Jugendfreund, den langen fließenden Brief; ruhig und in überlegener Weisheit an eine junge Verehrerin (479), stürmend „in Donner und Blitz“ an sein Streichquartett. Der hier schreibt, hält auf Etikette und, indem er Distanz verlangt, verschließt er sich gegen die Welt, ohne sie gering zu schätzen. Er weist nur den „Leuten“ ihren gebührenden Platz an — und er weiß auch, wo er selber hingehört.

Ein ruhiges Selbstbewußtsein trägt ihn durch alle Erlebnisse. Seine Genialität ist ihm ein Grundfaktum seiner Weltanschauung, über das nicht weiter zu reden ist, und so verlangt er einfach von der Welt als Tribut, was sie ihm schuldet. Das zeigt sich einmal auf eine großartig-naive Art. Beethoven steht mit dem Kasseler Hofe in Unterhandlung. Man will ihn dort zum Hofkapellmeister machen, und seine Bedingungen sollen schriftlich skizziert werden. Da soll nun nach Beethovens Wunsche vor allem in dem Kontrakte festgesetzt werden: „daß B. zu keiner Verbindlichkeit wegen diesem Gehalt angehalten werden“ kann, „indem der Hauptzweck seiner Kunst, nämlich die Erfindung neuer Werke darunter leiden würde.“ So zu lesen in dem „Entwurf einer musikalischen Konstitution“ (167). Ein merkwürdiger Vertrag wird da gefordert. Die Freunde wollen dem Meister begreiflich machen, daß das nicht angeht, daß der eine Kontrahent zahlen muß, und der andere tut, was ihm beliebt. Aber Beethoven weiß Rat. „Wenn die Herren sich als Miturheber jedes neueren größeren Werkes betrachteten, so wäre es der Gesichtspunkt, woraus ich am ersten

wünschte, betrachtet zu werden, und so wäre der Schein, als wenn ich einen Gehalt für nichts besäße, verschwunden“ (172).

Man kann nicht einfacher seinen Wert stabilisieren. Ein Gehalt für nichts — gibt es etwas Natürlicheres? Beethoven komponiert, und die Welt muß zahlen. Das sind alles Selbstverständlichkeiten, und der „Pöbel“ muß das begreifen. Seine Genialität ist ihm eben eine Tatsache. Nie zwar findet er ein lobendes Wort für irgend eines seiner Werke, — sie sind für ihn abgetan und gründlich vergessen — was gehen ihn seine Werke an? — aber der Wert und Rang des Musikers Beethoven in seiner Totalität, der ist ihm kein Gegenstand grüblerischen Zweifels, der ist ihm etwas, worüber es keine Diskussion gibt, der ist eben da. Er betrachtet sich und findet sich gut, und doch ist dies Selbstwohlgefallen wieder so objektiv, daß er sich zur dritten Person wird. Er spricht von sich als „Beethoven“. „Beethoven nimmt nie etwas, wo es für das Beste der Menschheit gilt“ (322). „Beethoven macht keinen Wind und verachtet alles, was er nicht gerade durch seine Kunst und seine Verdienste erhalten kann“ (97): so stellt er sich fest in sich selbst, und nun — mögen die „Leute“ kommen.

Da ist der Herr Rochlitz: er zieht in der „Musikalischen Zeitung“ über ihn her. „Wenn Sie glauben, daß Sie mir damit schaden, so irren Sie sich, vielmehr bringen Sie Ihre Zeitung durch so etwas in Mißkredit“ (109). „Empfehlen Sie mich Herrn von Rochlitz, ich hoffe, sein böses Blut gegen mich wird sich etwas verdünnt haben, sagen Sie ihm, daß ich gar nicht so unwissend in der ausländischen Literatur wäre, daß ich nicht wüßte, Herr von Rochlitz habe sehr schöne Sachen geschrieben, und sollte ich einmal nach Leipzig kommen, so bin ich überzeugt, daß wir gewiß recht gute Freunde, seiner Kritik unbeschadet und ohne Eintrag sein werden“ (109). Breitkopf & Härtel lehnen den Verlag der Eroica ab. Beethoven „macht kein Geheimnis daraus“ und quittiert dankend. Die wunderlichsten Kritiken erscheinen über seine Werke, die zweite Symphonie vergleicht ein Berliner Musikschriftsteller mit einem angestochenen Eber. Die dritte wird hinter die Symphonie eines gewissen Eberl rangiert. Beethoven aber „hat sich zum Grundsatz gemacht, nie etwas zu beantworten, was über mich geschrieben worden“ (1190) — er schweigt. Von ihm als Künstler mögen sie denken, was sie wollen. Er ist fest in sich gegründet und bedarf noch nicht einmal des Eigenlobs.

Nur wenn beargwöhnt wird, was ihm noch höher sogar als die Kunst steht, wenn seine Sittlichkeit in Frage gestellt wird, dann findet er einfache stolze Worte zu seiner Verteidigung, und die erhobene Stimme klingt hart und deutlich: „Meine bekannte Humanität und Bildung, wie meine gewöhnliche Menschlichkeit“, schreibt er an seinen Rechtsvertreter

in der Vormundschaftssache, „verbürgt, daß mein Betragen gegen die Mutter nicht minder edel als gegen den Sohn sein werde.“ Und an den Wiener Magistrat: „Ich fühle mich mehr, als irgend jemand dazu berufen, meinen Neffen schon durch mein eigenes Beispiel zur Tugend und Tätigkeit anzufeuern.“ „Es läßt sich von meinem Charakter und meinen Gesinnungen nur dasjenige erwarten, was für meinen Neffen in allen Beziehungen das Vorteilhafteste ist“ (779).

Der Mann fühlt Hoheit in sich, und seine Umgebung fühlt ebenso. Der alte Haydn schon faßt seinen Eindruck von ihm in dem Worte „Der Großmogul“ zusammen. Auch wird berichtet, daß der junge Beethoven sich weigert, „mit Leuten zu verkehren, die nicht an ihn glauben“. Aber das sind Jugendlichkeiten. Der reife Mann braucht diesen Glauben nicht mehr. Er ist Gesetzgeber aus eigener Machtvollkommenheit und schafft Glauben. Ein geborener Herrscher ist er, und das Volk fühlt es. Die Sage wirft ihren Schein über ihn und erzählt, daß er ein Königssohn ist. Ein natürlicher Sohn Friedrich Wilhelms II. von Preußen soll er sein. Da bittet er nun den alten Jugendfreund Wegeler, das richtig zu stellen, um „die Rechtschaffenheit meiner Eltern und meiner Mutter insbesondere der Welt bekannt zu machen“ (1190). Aber er wundert sich nicht über das Märchen. Unter Königen lebt er ja immer. Zwischen den Potentaten des Wiener Kongresses bewegt er sich natürlich, wie an seinem ererbten Platz. Wenn er seinem Jungen den Erzieher wählt, so kommt ihm der Vergleich mit König Philippus. Wie Der gehandelt hat, so will auch er handeln. „Meister“, sagt ihm einmal der junge Holz, als Beethoven den Brillantring, den ihm König Friedrich Wilhelm III. geschenkt hat, verkaufen will: „Meister, behaltet den Ring, er ist doch von einem König!“ Da erwidert er „mit unbeschreiblicher Würde und Selbstbewußtsein“: „Auch ich bin ein König.“

So stellt er sich selbst hoch oben auf die Höhen, wo nur wenige stehen. Er befiehlt und ordnet, ein Machthaber von eigenen Gnaden, er prägt Werte, er denkt handelnd und, stärker als alles, was ihm nur immer begegnen mag, steht er da, in sich gefestigt, ein „Herr seiner Hauskraft“ (1021), Beethoven Imperator et Rex.

(Schluß folgt)



Bekanntlich hat Beethoven einen an sich unbedeutend scheinenden Tanz — No. 7 der 12 Kontertänze für Orchester, Gesamtausgabe Breitkopf & Härtel, Serie II No. 17a — dreimal für größere Werke verwendet, nämlich

1. für das Finale der „Prometheus“-Musik,
2. als Thema der Klaviervariationen op. 35 (Es-dur),
3. als Ostinato des Finale der „Eroica“.

Die Entstehungszeiten aller drei Werke fallen ziemlich nahe zusammen, und es ist nicht ganz sicher, ob der Kontertanz wirklich vor der „Prometheus“-Musik existiert hat, oder ob er dieser bei der Zusammenstellung der zwölf Tänze entnommen ist. Auch No. 11 der zwölf Kontertänze (G-dur) steht im Finale der „Prometheus“-Musik, deren erste Aufführung am 28. März 1801 stattgefunden hat. Die großartigste Verwendung des unscheinbaren Tanzes ist natürlich die in der Dritten Symphonie, die 1803—4 geschaffen wurde. Dazwischen fällt auch zeitlich (1802) die Ausarbeitung der Variationen op. 35, von denen das „Eroica“-Finale im ganzen nur eine erweiterte orchestrale Ausführung ist. Beethoven legte Wert darauf, daß Breitkopf & Härtel noch nachträglich auf dem Titelblatt von op. 35 die Bemerkung anbrächten, daß das Thema dem heroischen Ballet „Prometheus“ entnommen sei.

Mit der „Prometheus“-Musik wissen die Biographen nichts rechtes anzufangen. Nur die Ouvertüre, die ja bekannter geworden ist (als Konzert-Ouvertüre), wird besprochen und allenfalls das Finale wegen des in ihm enthaltenen Themas von op. 35 und des Finale der „Eroica“ kurz erwähnt. Man taxiert aber im allgemeinen das Werk ziemlich gering und weiß von den einzelnen Nummern wenig zu sagen. Allerdings ist das Bühnenbuch des Ballets nicht erhalten und nur eine Skizzierung seines Inhalts durch Carlo Ristori in seinen „Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò“ (Mailand 1838) und ein paar sich an das noch weit dürftigere Programm des Theaterzettels haltende Besprechungen der ersten Aufführungen geben einen ungefähren Begriff von dem pantomimischen Sujet Viganos, das Beethoven mit seiner Musik zu illustrieren hatte. Deiters

hat in seinen Vorarbeiten für die zweite Auflage des zweiten Bandes von Thayers Beethovenbiographie¹⁾ sich redlich Mühe gegeben, die Beziehungen zwischen Musik und Handlung aufzudecken, sieht sich aber immer wieder genötigt, auf die an sich als Musik befriedigende Beschaffenheit der einzelnen Stücke hinzuweisen, für die er nur in einzelnen Fällen eine bestimmtere Charakteristik konstatiert. In der Hauptsache läuft seine Analyse doch einfach darauf hinaus, daß Beethovens Aufgabe nur gewesen sei, zu den auf der Bühne sich abspielenden Szenen einer überaus einfachen Handlung durch seine Musik eine die Tanzbewegungen regulierende Rhythmik zu liefern, und daß er sich bei der Lösung dieser Aufgabe mit Anstand aus der Affäre gezogen habe. Das ist aber doch gewiß gegenüber einem Beethoven ein etwas dürftiges Resultat. Auch bleibt dabei ganz unerklärt, was Beethoven veranlassen konnte, auf den simplen 16taktigen Tanz, der — das sei gleich gesagt — doch auch schon in dem Finale der „Prometheus“-Musik einen breiten Raum in Anspruch nimmt, durch mehrere Jahre in so auffälliger Weise immer wieder zurückzukommen und ihm mit einer geradezu rätselhaften Zähigkeit immer neue Seiten abzugewinnen. Im hohen Grade auffällig ist auch, daß Beethoven ein Klaviervariationenwerk, dessen Thema der „Prometheus“-Musik entnommen ist, und das er seine „großen Variationen“ nannte (in Briefen an Breitkopf & Härtel), für würdig erachtet, in erneuerter Gestalt die Krönung des Ruhmes-Tempels der Sinfonia eroica zu bilden. Sollte dahinter nicht am Ende gar eine Beziehung stehen, an die man, wie es scheint, noch nicht gedacht hat, eine Art Identifizierung des Helden der Eroica mit dem Lichtspender der Menschheit, dem Titanen Prometheus? Bekanntlich ist nichts weniger als erwiesen, daß das Abreißen und Zertreten des Titelblattes der „Eroica“ beim Eintreffen der Nachricht von Napoleons Kaiserproklamation eine bloße Legende wäre. Nehmen wir einmal eine solche Ideenkombination als möglich an — abgeschmackt wäre sie gewiß nicht — so könnte doch der unscheinbare Kontertanz die „Prometheus“-Musik in ein ganz anderes Licht rücken und sein Herübernehmen einen tieferen Sinn gewinnen. Auch die Variationen op. 35, die Beethoven so hoch hielt, erschienen dann in einer andern Beleuchtung, vielleicht als eine Art Treppengedanken, als ein Versuch, die Aufgabe, die er sich im „Prometheus“ gestellt, besser zu lösen, und das Finale der „Eroica“ wäre schließlich der Abschluß eines Prozesses, der mit der „Prometheus“-Musik seinen Anfang genommen. Schon Nottebohm war der Ansicht, daß der siebente und der elfte Kontertanz der „Prometheus“-Musik entnommen sei, nicht aber umgekehrt Beethoven für die von ihm verlangte Musik zu einem Ballet aus einem „Vorrat vorhandener Tänze

¹⁾ Soeben erschienen (bei Breitkopf & Härtel).

geschöpft habe“ (Deiters). Wer Deiters' Versuch einer Analyse der einzelnen Nummern der „Prometheus-Musik“ liest, dem muß auffallen, daß gewisse Wendungen beinahe bei jeder Nummer wiederkehren, vor allem der „Halt auf der Dominante“, und ein Blick in die Partitur muß ihm enthüllen, daß eine merkwürdige Stereotypität der Anlage der Stücke zu konstatieren ist. Sollte denn wirklich Beethoven, dem Meister mit der schier unerschöpflichen Phantasie, so wenig eingefallen sein, daß wider seinen Willen die verschiedenen Nummern einander so ähnlich geworden wären? Das ist gewiß sehr schwer glaubhaft. Fest steht ja allerdings, daß das Publikum von etwaigen besonderen Absichten, die auf eine derartige Anlage geführt haben könnten, nichts bemerkt hat. Der Erfolg des Werkes war ein sehr geringer; Beethoven schob die Schuld auf den Erfinder und ersten Tänzer des Ballets, Vigano, dieser gewiß zum guten Teil auf Beethoven, und die Kritik verteilte ihren Tadel auf beide und die erste Tänzerin Signora Cassentini dazu. Verstanden waren offenbar weder die beiden Autoren worden noch das ihren Anordnungen folgende Personal des Ballets. Das Stück als Ganzes wurde langweilig und steif, die Musik „zu gelehrt“ gefunden (Spaziers Zeitung für die elegante Welt, Ende April 1801). Dieses Urteil ist wenigstens ehrlich; es besagt unzweideutig, daß man nicht begriffen hatte, was der Komponist wollte. Denn was „zu gelehrt“ ist, geht eben über den gemeinen Menschenverstand. Daß Beethoven kein Ballet geschrieben hatte, wie man es gewöhnt, war sicher begriffen worden.

Es ist wichtig, sich klarzumachen, daß in den Jahren 1801—1803 Beethoven mit bewußter Absicht Neues auf dem Gebiete der Variation angestrebt hat. Im Oktober 1802 schrieb er an Breitkopf & Härtel bezüglich der beiden Variationenwerke op. 34 (F-dur) und 35 (Es-dur): „Beide sind auf eine wirklich ganz neue Manier bearbeitet, jedes auf eine vom anderen verschiedene Art — ich höre es sonst nur von anderen sagen, wenn ich neue Ideen habe, indem ich es selbst niemals weiß, aber diesmal muß ich selbst versichern, daß die Manier in beyden Werken ganz neu von mir ist“, und in einem weiteren Briefe vom 22. Dezember 1802 motiviert er die Bedenkung dieser beiden Werke mit Opuszahlen (während er allen früheren Variationen solche nicht gegeben) mit deren größerer Bedeutung. In op. 34 liegt das Neue darin, daß die Variationen ganz selbständig gebildete Charakterstücke sind, in anderen Tonarten, anderen Taktarten und anderem Tempo, so daß die Manier der alten Doubles ganz aufgegeben und durch etwas Anderes ersetzt ist. Beethoven selbst macht damit einen sehr wichtigen Schritt vorwärts zu einer freien Art der Umbildung, die er bis in seine allerletzten Quartette nicht wieder aus dem Auge verloren hat. Einen Ansatz zu dieser freieren Form der Variierung zeigen auch die gleich

nach der „Prometheus“-Musik geschriebenen Variationen der As-dur Sonate op. 26; doch besteht da die Freiheit nur in stärkeren Unterschieden des Charakters ohne Verleugnung der Tonart und Taktart. In op. 35 läßt Beethoven das „Thema“ selbst vor unseren Augen aus einem unscheinbaren, kahlen Baß herauswachsen, der zuerst ganz allein (in Oktaven) auftritt, zu dem sich dann zunächst kontrapunktische Gegenstimmen gesellen, bis schließlich eine festgefügte Melodie als Oberstimme entsteht, die nun als „Thema“ (so durch besondere Überschrift gekennzeichnet) festgehalten wird und sich sodann mit dem obstinaten Basse in die Oberherrschaft teilt. Auch in dem Finale der „Eroica“ ist dieses allmähliche Werden des Themas zu Anfang beibehalten. Die nach Vorführung des bloßen Basses (pizzicato) auftretenden kontrapunktischen Bildungen sind nicht identisch mit denen in op. 35, spielen aber dieselbe Rolle eines vorbereitenden Durchgangsstadiums vor dem Eintritt der eigentlichen Melodie, die aber hier nicht mehr als „Thema“ bezeichnet sondern nur durch die Beischrift „dolce“ hervorgehoben ist. In beiden Werken treten aber die kontrapunktischen Bildweisen, nachdem einige Zeit die Melodie die Oberherrschaft behauptet hat, wieder auf und führen zuletzt zu einer lang ausgespannenen Fuge, deren Hauptthema aus dem Ostinato entsteht, deren Episoden aber die „Melodie“ liefert; diese ringt auch nach Doppelfugenart mit dem Fugenthema um die Herrschaft, ohne daß eins von beiden Themen eigentlich Sieger bleibt; vielmehr wird eine Verschmelzung beider als Endziel empfunden. Man könnte das Ganze für eine Skizze der Musikgeschichte ausgeben: zuerst reine Monodie, dann kontrapunktischer Stil, weiter die von Harmonie getragene krönende Melodie und schließlich Verquickung des harmonisch-melodischen Stils mit Polyphonie. Auf alle Fälle tritt als leitender Gedanke hervor das Entwickeln der komplizierten Gestaltungsweise der Musik unserer Zeit aus unscheinbaren, bescheidenen Anfängen heraus, das Werden, Wachsen, Erblühen der Kunst. Etwas Ähnliches hat Beethoven später (1809) noch einmal geboten in der Phantasie op. 77, nur daß dieses Werk wohl die Fixierung einer freien Improvisation vorstellt, bei der nach mannigfaltigem, unvermitteltem und willkürlichem Abspringen sich das wunderschöne H-dur Thema herauskristallisiert, das dann festgehalten und variiert wird (die Tonartbezeichnung g-moll für das Werk ist natürlich ganz unberechtigt). Ein gleichfalls noch hier zu erwähnendes Werk sind die 1807 gedruckten 32 Variationen über ein Originalthema in c-moll, die über einem Ostinato von acht Takten:



aufgebaut sind, also eigentlich eine Chaconne oder Passacaglia vorstellen, deren Strenge nur an ein paar Stellen durchbrochen ist, in denen die Oberstimme

des Anfangs gestaltend wird. Auch dieses Werk, dessen Skizzen in das Jahr 1804 gehören, zeigt Beethoven auf demselben Wege der Umbildung der Variationen, allerdings teilweise mehr mit Zurückgreifen auf die Bildweise Händels.

Dieser Ausblick auf eine Anzahl verwandter Werke aus der Zeit direkt nach der Komposition der „Prometheus“-Musik war unerlässlich, um die Grundlage zu gewinnen, von der aus es möglich wird, die letztere ebenfalls als ein Variationenwerk aufzufassen, freilich eins von noch viel freierer Anlage als alle die angeführten. Vielleicht trifft man das Rechte, wenn man annimmt, daß Beethoven selbst mit der Durchführung seines Planes in der „Prometheus“-Musik nicht ganz zufrieden war und darum in op. 35 und in der „Eroica“ diesen (ohne Szene) besser zu realisieren suchte. Doch ist diese weitere Schlußfolgerung nicht durchaus geboten; zunächst ist es schon ein genügend großer Gewinn, wenn die Auffassung der „Prometheus“-Musik als eine Art Variationenwerk uns das bisher unaufgeklärte Rätsel ihrer Faktur einigermaßen löst.

Der leitende Gedanke des „Prometheus“-Buches ist nach den Aufschlüssen Ristori's und der Programme, daß Prometheus die von ihm aus Thon geformten Menschen (Mann und Weib) durch Zuführung des vom Olymp geraubten himmlischen Feuers belebt, aber zunächst die betrübliche Erfahrung macht, daß sie noch der Vernunft und der empfindenden Seele entbehren; diese ihnen zu verschaffen, bedarf es der Mithilfe Apolls und der Musen, zu denen Prometheus seine Geschöpfe auf den Parnas führt. Dieses ganz eigenartige Programm konnte wohl Beethoven den Anlaß geben, einen musikalischen Gedanken allerlei Wandlungen durchmachen zu lassen, bis er zuletzt eine Form annahm, die ihm geeignet schien, den vernunftbegabten, leidenschaftlich empfindenden Menschen vorzustellen. Daß er damit ein wenig den Boden der wirklichen Programmmusik betrat, auf dem er weniger heimisch war, als wenn er ohne Nebenabsichten sein eigenes Seelenleben objektiviert, sei nebenher nicht übersehen. Es wird darum auch meiner Deutung nicht gelingen, den Kunstwert der „Prometheus“-Musik so wachsen zu lassen, daß dieselbe ebenbürtig neben Beethovens Symphonieen oder die großen Sonaten und Quartette träte. Aber die merkwürdige Gleichartigkeit der Anlage der einzelnen Nummern gewinnt doch dadurch ein ganz verändertes Aussehen. Wir gehen nun die einzelnen Nummern der Reihe nach kurz durch, indem wir sie auf ihre eventuellen Beziehungen zu dem Es-dur Kontertanz des Finale bzw. dem Thema von op. 35 und des Finale der „Eroica“ prüfen.

Von der Ouvertüre sehen wir zunächst ab, da sie in der Form der Gluckschen und Mozartschen Opernouvertüren angelegt ist und in ihrer breiteren Ausführung gegen die in der Mehrzahl nur kurzen anderen Nummern stark absticht, wie mit Recht schon die Kritiker der ersten Auf-

fürungen hervorhoben. Jedenfalls spielen in den Vorstellungen, die diese Ouvertüre in Beethovens Phantasie erstehen ließen, die „Geschöpfe“ des Prometheus noch keine Rolle; soll sie personifizieren, so wird man nur an den himmelstürmenden Titanen selbst denken können. Der spätere Beethoven hätte diesen vielleicht auch mit lebhafteren Farben gezeichnet; doch handelt es sich ja noch weder um einen gefesselten noch einen entfesselten Prometheus, sondern um Prometheus den Bildner, für den man die Charakteristik schon anerkennen kann. Das stärkere Erregungen ausschließende Sujet des Ballets wirkte gewiß auch mitbestimmend auf die Wahl des heiteren C-dur. Übrigens werden wir sehen, daß das Finale wenigstens andeutend auf die Ouvertüre zurückkommt. Die zwischen die Ouvertüre und No. 1 eingeschobene Introduzzione trägt in dem 1801 bei Artaria erschienenen Klavierauszuge die Bezeichnung „La tempesta“. Auch ohne diese würde man erkennen, daß sie die ersten Zeilen von Ristori's Skizze des Inhalts illustriert: „Verfolgt durch den heftigen Zorn des Himmels kommt Prometheus durch den Wald gelaufen“, d. h. unter Sturm, Donnern und Blitzen kehrt Prometheus mit dem geraubten Feuer vom Olymp zurück. Die Tonmalerei des Stückes ist deutlich und einfach. Bemerkt sei da gleich, daß ein Halbschluß auf dem G-dur Akkord (Dominante) das Ende bildet (die ganze S. 34 der Partitur bis zum 21. Takt) mit drei Fermaten über ausgehaltenem G der Bässe, wodurch die vier Anfangstakte von No. 1 den Sinn des dazugehörigen Aktschlusses bekommen. Besonders ziehen die letzten 13 Takte unsere Aufmerksamkeit auf sich, die nach Erreichung des *p* und zwei Fermaten noch einmal vom *ff* ins *pp* führen:

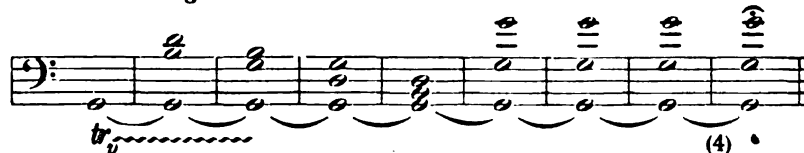
1. *Allegro*

Streicher



Fag.

Corni



Pauke

NB. 1. *Adagio*(Streicher *p*)

Wem fiel bei diesem Anfange nicht die Ähnlichkeit mit dem Anfange des Finale der „Eroica“ auf mit seinem die Zeitgenossen so in Aufruhr bringenden beginnenden *d* (Leitton von Es-dur):

Allo rall.

ff Streicher

tutti
ff

pizz.
p (Streicher unisono)

Das ist natürlich hier wie dort Prometheus, der vom Olymp kommt und die Statuen durch das Himmelsfeuer belebt. Denn die tappenden kurzen *p*-Akkorde sind die ersten Schritte der Leben gewinnenden Statuen. Die Fortführung (in No. 1 des Prometheus) ist schon (modulierende) Transposition der ersten vier, die Einleitung abschließenden Takte, die zu einer Wiederholung des Stillstands auf der Dominante führt, welche die Beziehungen zu dem „Thema“ schon deutlicher erkennen läßt:

2. NB.

(8a) *cresc.* (8b)

Allegro con brio
tr
f

(4) *cresc.* (8)

Die Takte von NB. ab entsprechen ja doch in auffälliger Weise dem zweiten Teile des Kontertanzes:

p *ff* *p* *p*

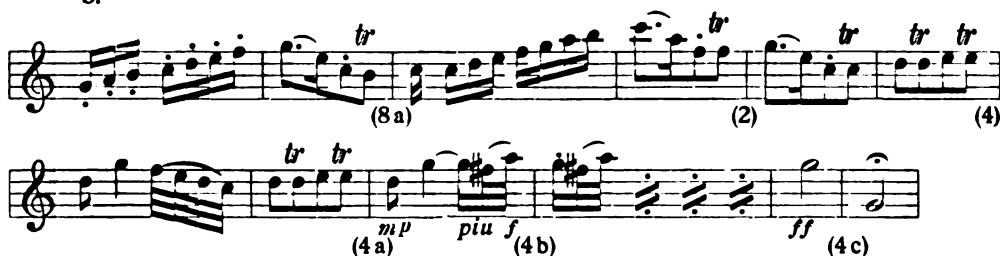
tr

Die Verkürzung des Abschlusses (mit Eintritt des Allegro) ändert nichts daran, daß man deutlich die Beendigung der Periode durch zwei Takte



$\frac{3}{4}$ Allegro statt zwei Takte $\frac{2}{4}$ Adagio empfindet. Es handelt sich bei dem Allegro nicht um ein neues Thema, sondern ebenso wie beim Anfang von No. 1 um Schlußtakte zum Vorausgegangenen, um die Verwandlung des Halbschlusses in einen Ganzschluß. Die weitere Fortspinnung entspricht auch wieder durchaus der von Takt 5 ff. in No. 1, nur daß sie nicht wieder modulieren, sondern C-dur festhalten; aber sie bringen nochmals den Halt auf der Dominante:

3.



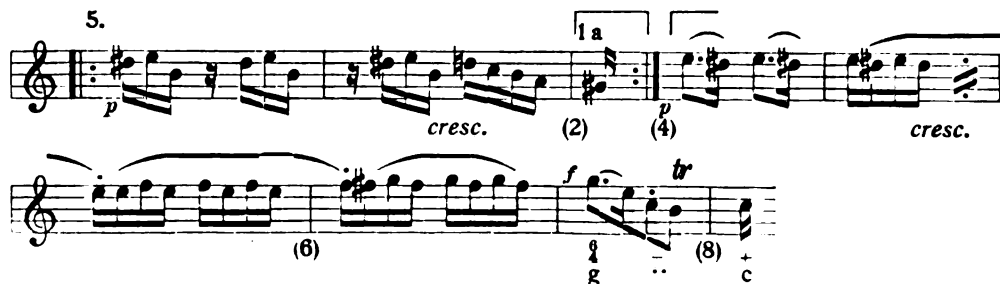
Auch dieses Mal findet die Periode wieder ihren Abschluß durch Takt 1—4 des Adagio. Die weitere Fortsetzung arbeitet durchaus mit diesen Motiven. Aber es taucht über dem Baß der vier Anfangstakte — die den Schlußtakt des Ostinato (Baß des „Thema“) entsprechen — eine etwas lamentable Melodie mit Mannheimern Seufzern auf:

4.



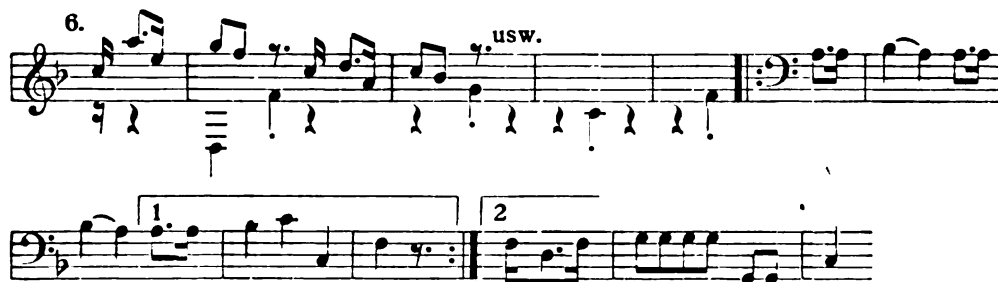
Diese wird nach a-moll transponiert und führt zum Halbschluß (Halt) auf dem E-dur Akkord, der nach Analogie von Fig. 2 wieder in den verkürzten C-dur Schluß ausmündet:

5.



Halten wir an der Idee fest, daß die kurzen Töne des Ostinato die ersten Lebensäußerungen der Statuen repräsentieren, nämlich die unsicher tastenden Schritte, so repräsentiert der verkürzte C-dur Schluß Prometheus' Freude darüber, die Melodie (4) aber noch nicht die Äußerungen von Vernunft und Seele in seinen Geschöpfen, sondern vielmehr seine vergeblichen Versuche, ihnen solche zu entlocken.

No. 2 soll wohl Prometheus' Zorn darüber darstellen, daß seine Menschen so wenig Empfindung entwickeln, und die „Drohungen“, von denen das Programm spricht, sein Werk zu zerstören; Beziehungen zum Thema scheinen zunächst ganz zu fehlen, heftige f-Akkorde und Tremolos, Schleiferfiguren usw., unruhiges modulatorisches Wesen führen schließlich zum Halt auf dem C-dur Akkord, der Dominante von F-dur, in der No. 3 wieder mit dem abschließendem Charakter der Anfangstakte einsetzt. Das heitere punktierte Thema, das über den kurzen Baßnoten (Ostinato, doch nicht allzustreng) erscheint, bedeutet wohl des Prometheus hoffnungsvollen Plan, auf dem Parnaß seinen Geschöpfen die höhere Bildung zu vermitteln. Der erste Satz des Themas ist dabei nur in der Baßführung zu erkennen:



Dagegen ist der zweite Satz mit seinem breiten Stillstand auf der Dominante auch in der Melodie wieder durch den Aufschwung zur Septime wohl kenntlich:



Den Abschluß bildet wieder das Anfangsthema. Die Fortsetzung bringt nichts Neues mehr, sondern häuft nur angefügte Schlüsse.



Der zweite Akt spielt auf dem Parnaß. Die Anfangsnummer (No. 4) versetzt uns mit ein paar strahlenden D-dur Akkorden (*ff*) in die Nähe des Sonnengottes. Dann sehen wir die beiden Zöglinge des Prometheus nahen, wir erkennen sie wieder an den kurzen unisono-Tongebungen (*pp*) der Streichinstrumente. Sie scheinen übrigens ihrem Schöpfer nicht allzu willig zu folgen, der Baß des Themas ist nicht genau erkennbar, da stärker moduliert wird; auch ist die rhythmische Ordnung nicht ungestört. Das Programm berichtet, daß Prometheus sie ergreift und zum Parnaß schleift (zur Raumersparnis schreibe ich Viertel staccato statt Achtel mit Pausen):

8.
Andante
pp

T D T D (4) T D

= S

(8) T (2) S.. (4) D T (4a) D

= D

Takt-Triole für 7-8.

T (4b) D T (D) (6) S (D) D (8)

T S D (8a) T

„Auf einen Wink des Phöbus schickt sich Euterpe, von Amphion unterstützt, zu spielen an, und bei ihren Weisen beginnen die beiden jungen Wesen Zeichen von Vernunft und Überlegung zu geben, die Schönheiten der Natur zu sehen und menschliche Affekte zu fühlen“, sagt das Programm für No. 5. Den Wink Apollos gibt Beethoven mit drei Harfenakkorden. Euterpe bläst bekanntlich die Flöte; Beethoven verfügt aber zur Erweiterung des Umfanges ihrer Melodie zugleich über Fagott und Klarinette, so daß ihre Melodie über vier Oktaven verfügt. Amphions Begleitung ist das Pizzicato der Violinen und Violen; das Einfallen auch des Arion und Orpheus mit ihren Kitharen markiert der Hinzutritt der Violoncelli und Bässe, und die Mitwirkung Apollos selbst (Harfe) beschließt dies Prunkstück. Das Thema ist zwar frei behandelt, aber doch in seinem Verlaufe deutlich erkennbar. Der Moment, wo die Geschöpfe des Prometheus Vernunft und

menschliches Empfinden zeigen, ist wohl der Eintritt des $\frac{6}{8}$ -Takts. Das Götter- und Musenkonzert kommt nur bis zum Halt auf der Dominante:

9. *Adagio*

Fl. Str. pizz. (2)

(4) usw. Fag. (6)

Clar. Fl. Clar. Fl. Fag. (8) (8a) Str. cresc.

Der mixolydische Zwischensatz sei nur mit Generalbaß angedeutet:

10.

(2) (4)

(4a) (4b)

(4c)

(Kadenz des Violoncells)

Der Periodenschluß bringt also wieder das neue Tempo (Andante quasi Allegretto), ein lang ausgesponnenes brillantes Cello-Solo, aber nicht gleich mit dem vierten, sondern erst mit dem achten Takt:

11. a) 1a 2a b)

Bass es f b



Auch hier ist das mixolydische Zwischenhalbsätzchen wieder sehr themagetreu aufgenommen:

12. b) Fl.

Fagott Cello

(4)

mit Abschluß durch Fig. 11 (gleich II^{da}, nur viertaktig). Was noch folgt, ist weitere Verwertung des aufgewiesenen Materials, wobei auch der Zwischenhalbsatz mit Abschluß durch 11 wiederkehrt, aber mit mannigfachem Wechsel der Instrumentierung. Die Zeichen von Vernunft und menschlichen Empfindungen der Prometheus-kinder sind natürlich in dem bereits sehr deutlichen Heraustreten der Hauptmotive der Melodie des „Thema“ zu suchen; denn dieses würde in B-dur so aussehen:

a) Takt 1—4 (vgl. Fig. 11) b) Takt 9—11 (vgl. Fig. 12)

c) Takt 13—16 (vgl. Schluß [2a] von 11)

In No. 7 (G-dur) hat man jedenfalls die Lektion zu sehen, die laut Programm Terpsichore mit den Grazien den Lehrlingen der parnassischen Kultur angeeignet läßt. Das Thema ist zwar wohl erkennbar, doch nicht streng durchgeführt, da die Modulation zum Dominantakkord zu Ende des ersten Satzes nicht gemacht ist; der Zwischensatz ist erweitert und entbehrt der mixolydischen Färbung, statt deren er zwischen Dominantakkord und Hauptakkord zweimal wechselt. Bei mehreren Stellen, besonders kurz vor dem Schluß, wird man an den G-dur Kontertanz des Finale (s. unten, Fig. 45) gemahnt, was aber, wie wir sehen werden, keine eigentliche Ablenkung bedeutet. Da No. 7 nicht die Prometheus-kinder selbst repräsentiert, sondern eben die Muse des Tanzes und ihre Gespielen, so kann man sich eher darüber wundern, daß doch so deutlich das Hauptthema als leitende Idee erkennbar ist. Man wird das etwa so motivieren können, daß es sich eben doch um die Erziehung der Prometheus-kinder handelt, also Terpsichore und die

Grazien auf ihre Manier denselben zeigen, wie sie sich gebärden sollen. Die Hauptmotive sind (das Ganze ist eine Art Polonäse):

13.

pp

1 a 2

(ganz wiederholt)

Mittelsatz

Clar.

Fl.

pp

staccato

worauf nach acht weiteren rückleitenden Takten der erste Satz *ff* wiederholt den Schluß bildet.

Für No. 8 (Grave $\frac{4}{4}$ G-dur) ist die Deutung zweifelhaft. Vielleicht gehört sie zu den Worten des Programms (bei Ristori): „sie [die Geschöpfe] erkennen in ihm [Prometheus] den Gegenstand ihrer Dankbarkeit und Liebe, stürzen sich vor ihm nieder und umarmen ihn leidenschaftlich“. Doch muß man dann staunen über die Fortschritte, welche die Menschenkinder in der Entwicklung pathetischen Empfindens gemacht haben. Vielleicht handelt es sich aber doch um eine weitere Lektion, die das Programm nicht erklärt. Das Thema ist wohl erkennbar, aber gewaltig gedehnt:

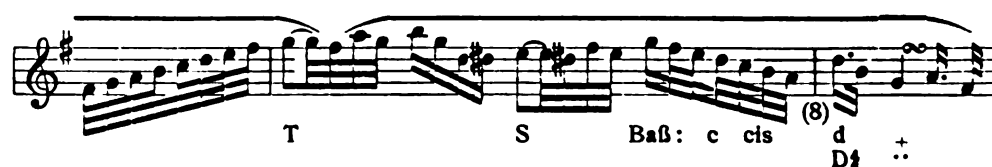
14.

f

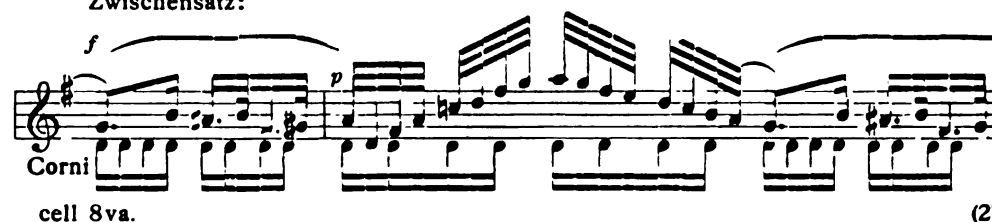
T (D7) S (2) D D

2

T S D $\frac{9}{4}$ (4) A T D



Zwischensatz:



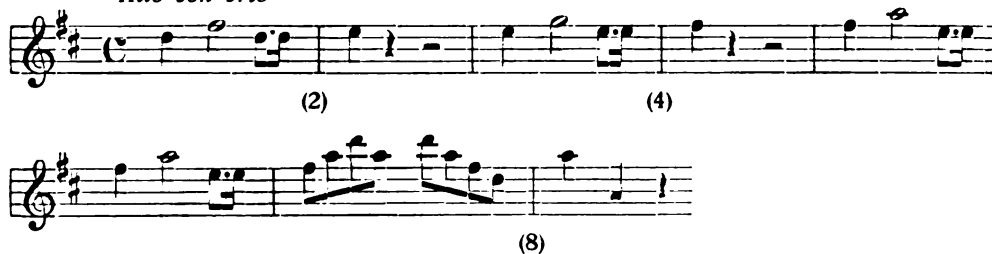
Hier ist der Halt auf der Dominante (4 bis 4c) auf den A-dur Akkord (Dominante der Dominante) geraten, und erfolgt daher der Schluß in D-dur; die nächsten Takte schieben ihn nun an seine rechte Stelle auf den D-dur Akkord, so daß in der wiederholt in der bei anderen Nummern beobachteten Weise die Anfangstakte des Stückes als Schluß wirken. Der Rest arbeitet wieder frei modulatorisch mit denselben Motiven und mündet in



einen *ff*-Tutti Halbschluß auf den A-dur Akkord aus, der die offene Türe zur nächsten Nummer bildet.

No. 8 ist nämlich der „heroische Tanz“ des Bacchus und der Bacchanten, von dem Ristori bemerkt, daß er wohl eigentlich mehr für das Gefolge des Mars geeignet sei. Lassen wir diese mythologischen Probleme auf sich beruhen, so ist doch sicher, daß die pathetische No. 7 mit der heroischen No. 8 durch das *ff* des Endes ersterer (auf der Dominante der folgenden) fest verwachsen ist und wohl auch programmatisch zusammengehören wird. No. 8 ist auch bei Lebzeiten Beethovens separat in Bearbeitung für Klavier zu vier Händen gedruckt worden. Das glänzend instrumentierte Stück führt übrigens mit am getreuesten das „Thema“ wohl erkennbar durch, nämlich nach fünf Takten fanfarenartiger Einleitung, welche natürlich zugleich den Schluß von No. 7 vorstellen, in dieser Form (mit Pauken und Trompeten):

15.

Allo con brio

Mittelsatz:

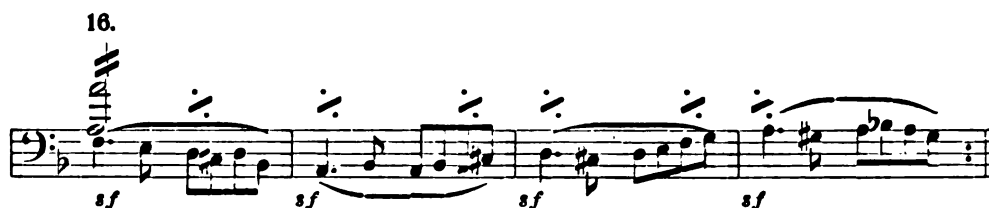


Der Mittelteil in d-moll (24 Takte) ist nichts weiter als eine breite Wiederholung des Stillstandes auf der Dominante, wie schon das fast ununterbrochen durchgehaltene A der Violinen, Pauken und Blechinstrumente verrät. Die von den sämtlichen Holzbläsern und den Bässen und Bratschen unisono vorgetragene Melodie kann wohl einen Bacchantentanz vorstellen und wirkt ähnlich wie der Tschardas im Finale der „Eroica“:

IX. 13.

3





Nach dem Programm werden die Prometheuskinder durch den Kriegstanz erregt, ergreifen Waffen und wollen am Kampf teilnehmen. Vielleicht ist der nun folgende Teil in G-dur und e-moll bestimmt, dies zu illustrieren; die Bässe erinnern an die ersten Schritte, die nun freilich nicht mehr schüchtern ausfallen:



Der Satz ist sehr lang ausgeführt und kommt wiederholt auf die Anfangsform zurück; von den Gestaltungen des Zwischensatzes und Schlusses sei noch einer verzeichnet:



(Schluß folgt)

UNGEDRUCKTE BRIEFE BEETHOVENS

mitgeteilt von Dr. Anton Schlossar-Graz



Die außerordentliche Seltenheit der heutzutage wirklich noch ungedruckten Briefe des großen Tonheros Ludwig van Beethoven wird die Veröffentlichung der nachfolgenden Briefstücke trotz scheinbarer Bedenken gewiß als bemerkenswert erscheinen lassen. Die Bedenken betreffen den Umstand, daß diese Schreiben nebst dem ersten Billet im Originale verschollen sind. Doch wurden sie von einer vollkommen verlässlichen Persönlichkeit wort- und buchstabengetreu kopiert und liegen in diesen genauen Kopieen vor. Die erwähnte Persönlichkeit ist der auch als Dichter und Schriftsteller hervorgetretene einstige Kustos der k. u. k. Hofbibliothek in Wien, Faust Pachler († 5. September 1891), der nicht nur als begabter Musiker, sondern auch durch die Beziehungen seiner Mutter zu Beethoven noch ein ganz besonderes Interesse daran hatte, alles, was an Reliquien von dem unsterblichen Künstler herrührte, mit der größten Fleiß zu bewahren und hochzuhalten.

Diese Beziehungen hat Pachler selbst zuerst in der „Neuen Berliner Musikzeitung“ im Jahre 1865 genau dargelegt, und nach seiner Darlegung erscheinen sie auch in den späteren Beethoven-Biographien wiedergegeben. Deshalb seien sie hier nur ganz kurz angedeutet. Pachlers Mutter, Marie, die Tochter des Advokaten Koschak in Graz, zeigte schon frühzeitig eine ausgezeichnete musikalische Begabung. Sie vermählte sich im Mai 1816, 22 Jahre alt, mit Dr. Karl Pachler in Graz, der ebenfalls als Advokat in der steirischen Hauptstadt wirkte. Ihr Verlangen, den großen Beethoven persönlich kennen zu lernen, wurde zwar anfangs nicht erfüllt, doch äußerte sich dieser anerkennend über eine ihm vorgelegte Komposition der Dame, deren Name dem Meister bei der Vorlage nicht genannt wurde. Im August oder September 1817 aber kam Marie Pachler nach Wien; sie machte die persönliche Bekanntschaft Beethovens, hatte Gelegenheit, vor ihm zu spielen, und ein eigenhändiges Schriftblatt des Meisters an Frau Pachler enthält unter anderen die ehrenvollen Sätze: „Ich habe noch niemand gefunden, der meine Kompositionen so gut vorträgt, als Sie, die großen Pianisten nicht ausgenommen, sie haben nur Mechanik oder Affektation. Sie sind die wahre Pflegerin meiner Geisteskinder.“ Frau Pachler starb 1855. Mit Beethoven ist sie seit 1817 nicht mehr zusammengetroffen, doch hat sie ihm die höchste Verehrung bis zum Lebensende bewahrt. Daß Beethoven der als Schönheit geschilderten Frau auch eine besondere Neigung zugewendet hätte, wird nicht nur von dem Sohne, Faust Pachler, sondern auch von andern glaubwürdigen Persönlichkeiten zurückgewiesen. Es war wohl nur zwar warmes, aber rein künstlerisches Interesse, das der alternde Meister der trefflichen Interpretin seiner Werke entgegenbrachte.

Im Jahre 1820 bekleidete der durch seine künstlerischen Neigungen und Bestrebungen in Wien schon lange rühmlich bekannte Graf Moriz Dietrichstein-Proskau-Leslie das Amt eines „Hofmusikgrafen“. Er hatte in dieser Eigenschaft die

künstlerische Überwachung der Hofkapelle und der Hofkirchenmusik usw. und bildete eine amtliche Mittelsperson zwischen dem Obersthofmeister und dem Hofkapellmeister; im Jahre 1821 wurde ihm als oberstem Direktor auch die Leitung der k. k. Hoftheater übertragen, die er bis 1826 innehatte¹⁾. Der auch musikalisch tüchtig ausgebildete Graf hatte selbst viele Tanzstücke und Lieder komponiert und war selbstverständlich ein großer Verehrer von Beethovens Genie, dem er infolgedessen auch ganz besondere Gunst zuwandte; schon zu Anfang des Jahrhunderts verkehrte der Meister in des Grafen Salon, wo Dietrichstein die erlesensten Geister der Residenz von allen Kunstgebieten versammelte. An ihn sind die meisten der hier folgenden Beethoven-Briefe mit Bestimmtheit und ausdrücklich gerichtet. Die übrigen hat wohl Graf Dietrichstein in der Zeit seines Verkehres mit dem Tondichter als kostbare Autographen an sich gebracht. — Faust Pachler, 1843 in den Dienst der Hofbibliothek getreten, an der im Jahre 1826 Graf Dietrichstein zum Präfekten ernannt worden war, hat diese Briefe Beethovens jedenfalls entweder vom Grafen selbst, der sie sammelte und aufbewahrte, bei dessen Lebzeiten oder nach dessen Tode — der erst 1864 erfolgte — zur Kopierung erhalten, und nach diesen bis aufs kleinste genauen Kopieen erfolgt hier ihre Mitteilung, zu der Pachler, obwohl er die Veröffentlichung vorhatte, doch nicht gekommen ist. Die Briefe sind leider, wie so viele Schreiben Beethovens, ohne Datierung, zwei von ihnen sogar ohne Unterschrift. Wo die Originale sich gegenwärtig befinden, ist unbekannt; vielleicht fügt es ein glücklicher Zufall, daß sie noch ans Tageslicht treten. Da viele Nachlaßpapiere des Grafen Dietrichstein in die Wiener Hofbibliothek gekommen sind, wäre es möglich, daß diese Briefe bisher unbeachtet sich darunter befinden.

Der genaue Wortlaut des kurzen Billets und der übrigen Schreiben findet nun mit einigen erläuternden Bemerkungen hier seine Stelle:

1.

Beethoven an W. ²⁾ Querquartblatt ohne Datum und Adresse.³⁾

Haben Sie, mein lieber W. die Gefälligkeit mir ein Billet für meinen Bruder den Apotheker ins Konzert zu schicken.

ihr

ergebenster

Beethoven

Beethovens Bruder Johann war in Wien Apotheker und später (vor 1823) Gutsbesitzer. Da der zweite Bruder Karl im Jahre 1815 starb, so dürfte das voranstehende

¹⁾ Man vergleiche hierüber meine Mitteilungen über „Graf Moriz Dietrichstein als Burgtheater-Direktor“ in der „Neuen Freien Presse“ vom 12. Mai 1901, Beilage. — Verschiedene Auskünfte und Bestimmungen, betreffend die nachfolgenden Briefe Beethovens, habe ich durch die Güte des vortrefflichen Musikkenners Hofrat Dr. Ferdinand Bischoff-Graz in dankenswerter Weise erhalten.

²⁾ Bezüglich der Kopie dieses Billets bemerkt Faust Pachler, daß dieses W wegen des undeutlichen Schriftzuges Beethovens auch ein D sein könnte.

³⁾ Die unter den Zählungsnummern der Briefe 1 bis 9 in jeder ersten Zeile befindlichen Angaben über den Adressaten, das Format, die fehlende Datierung usw. rühren mit Ausnahme der in Klammern befindlichen Namen von Faust Pachler her.

kurze Billet in die Zeit vor 1815 fallen. Welches Konzert gemeint ist, läßt sich allerdings kaum ermitteln. Nimmt man statt des Buchstabens W den Buchstaben D an, so dürfte vielleicht an den Administrator Duport des Hoftheaters zu denken sein, der dann als Adressat angenommen werden könnte.

2.

Beethoven an Gr. (Graf Dietrichstein). Zwei Blätter Oktav ohne Datum und Adresse.

Lieber Gr.[?], ich habe bis jetzt zu thun gehabt und so ist es schon zu spät zur probe — ohnehin brauchen sie mich ja heute nicht, da Clement diese einstweilen und vortrefflich ohne mich dirigiert — das Konzert konnte ich nicht erhalten, da Es auch wenn ich es erhalten hätte, doch nichts geholfen hätte, wie es sich aus Makulatur spielt, das habe ich auf der Wieden erfahren, sie können nicht fordern, daß ich meine Kompositionen der Ungewißheit einer Mißzurathenden Aufführung anheim stelle.

Montags komme ich zur sitzung, obschon ich zwar weiß, daß es überflüßig ist, weil man nie achtet, was ich sage ganz

ihr

Beethoven

Der hier genannte Franz Clement war zwischen 1807 und 1811 Konzertmeister der kaiserlichen Kapelle und als Konzertspieler und Dirigent in den sogenannten Liebhaberkonzerten und im Theater an der Wien und anderen vielfach beschäftigt. Für ihn hat Beethoven sein Konzert für Violine und Orchester D-dur, op. 61 im Jahre 1806 komponiert, das am 23. Dezember 1806 aufgeführt wurde. Der Brief könnte aus dem Jahre 1808 herrühren; das rücksichtslose Benehmen der Orchestermitglieder, das Mißlingen der Aufführung der Chorphantasie im Konzert am 22. Dezember 1808 weisen auf diese Zeit hin. Daß der Brief an den Grafen Dietrichstein selbst gerichtet ist, erscheint wahrscheinlich.

3.

Beethoven an? (vermutlich Graf Dietrichstein). Halbes Querquartblatt ohne Datum und Adresse.

Ich rathe ihnen — den H. Felsenburg nicht spielen zu lassen, gestern hielt ich für Schüchternheit, was ich heute für Ungeschicklichkeit erkläre — die Cadenz habe ich geschrieben — aber geben sie acht, Er fällt, Eh er zur Cadenz kömmt — machen sie lieber 2 simphonien — ich habe dem H. Felsenburg selbst gesagt, dass ich ihm es nicht rathe Morgen zu spielen — Es giebt eine wahre schweinerei.

(Quer an der Seite): NB. sobald er das Konzert besser kann, kann er es spielen.

(Ohne Unterschrift)

Der hier genannte Felsenburg ist vermutlich der gut musikalische Hofsekretär Stainer von Felsburg, der in einem öffentlichen Konzerte im Jahre 1816 Beethovens A-dur Sonate op. 110 vortrug und als Verfasser, Unterzeichner und Überbringer der Adresse hervortritt, in der der Meister von seinen Freunden und Verehrern gebeten wurde, nicht länger mit der Aufführung seiner neuesten Werke: der Missa solemnis und der Neunten Symphonie zu zögern. Beethoven erfüllte diesen Wunsch in der am 7. Mai 1824 im Hoftheater nächst dem Kärntnertore abgehaltenen großen Akademie.

4.

Beethoven an Clement. Klein-Quartblatt ohne Datum und Adresse.

Lieber Clement von allen Stimmen habe ich nur ein Bas und 2 Violinstimmen Makulatur gefunden. — Das zu ¹⁾ hat schon die Stimmen wieder zur Korrektur — und kann . . . ²⁾ selbst, obschon ich gestern Abend hin geschickt, das Konzert nicht vor Sonntag geben — Es bleibt nichts andres übrig — als daß er nur ein eigenes Konzert seiner Composition spielt, was man da in dem Saale so noch nicht gehört hat.

(Ohne Unterschrift)

5.

Beethoven an? (vermutlich Graf Dietrichstein). Quartblatt ohne Datum und Adresse.

Ich komme nicht zur Sitzung, da bei den jetzigen Umständen nicht zu helfen, nicht zu rathen ist — folgen sie meinem rath und machen sie jedesmal 2 Sinfonien — das ist besser als das gestückelte wesen — und als das sehr mittelmäßige Singen — tace — warum ich nicht zur [das Wort „Probe“ durchgestrichen] Musik gestern gekommen darüber mündlich, wobei ich ihnen dann auch sagen werde, daß, wenn mir noch einmal das geschieht, was Sonnabend bei der Probe sich ereignete, mich kein Mensch mehr bereden wird, mich weiter im mindesten mit diesem unglücksvollen Konzert abzugeben — ganz

ihr

Beethoven

(Als Nachschrift ist, jedoch am oberen Rande, beigelegt.)

NB. Es wäre mir lieb gewesen, wenn Sie Sonnabends bey der Probe gewesen, wo sie hätten abnehmen können wie ich mich um alle fremden Compositionen eben so sehr als um die Meinigen angenommen.

¹⁾ Unverständliches Zeichen.

²⁾ Offenbar Name, unleserlich.

6.

Beethoven an (Dietrichstein). Quartblatt. Ohne Datum. Adresse: Pour Mr. le Comte Dietrichstein.

Ich werde zu ihnen — mein lieber, Morgen kommen — in voraus könnten sie auch versichert sein, daß ich ohne alle übrige rücksichten schon das meinige zu der Vervollkommnung dieses Instituts beitragen würde — um so mehr aber, da sie mich mein lieber selbst dazu aufordern — ich hoffe Es wird sich in einigen Tagen mit Lobkowitz entscheiden, mit dem ich wieder ganz ausgesöhnt bin, und dann haben wir so manches zu reden wegen unseres lieben sehr lieben Collins — ganz

ihr Beethoven

Fürst Josef Franz Lobkowitz, Mitdirektor des Hoftheaters und ein Gönner und Förderer Beethovens, starb am 15. Dezember 1816. Der bekannte, mit Beethoven befreundete Dichter Heinrich v. Collin starb im Juli 1811. Dieses Schreiben fällt also jedenfalls in die Zeit vor 1816, vielleicht, nämlich falls die letzten Worte sich auf den Tod Collins beziehen, in das Jahr 1811. Um welches Institut es sich hier handelt, ist allerdings unsicher.

Sehr wahrscheinlich ist die Abfassung der Briefe 3—6 in die Jahre 1807—1811 zu setzen.

7.

Beethoven „An seine Excellenz Herrn Grafen Moritz Dietrichstein.“ Quartblatt. Ohne Datum.

Eure Excellenz!

Es war mir sehr leid Sie verfehlt zu haben, aber ich behalte mir das Vergnügen vor, mich schon wieder einmal bei ihnen anzufragen; sobald wie möglich werde ich mich auch noch besprechen mit E. E. wegen dem graduale u. offertorium, um zu hören, ob sie meine Gedanken u. dieselbe Ausführung hierüber genehmigen; in Ansehung des Agnus Dei u. dona nobis pacem bin ich vollkommen mit ihnen einverstanden, habe es auch zum Theil beinahe in einer andern Messe so ausgeführt, werde mich aber noch strenger an E. E. Vorschlag halten, denn es ist hohe Zeit, dem eingeführten Schlendrian nicht zu folgen, besonders wenn es auf wahre Gottes Verehrung ankommt. —

E. E.

mit ausgezeichnete

Hochachtung

verharrender

Beethoven

Da es sich hier offenbar um die im Frühjahr 1823 vollendete große Messe (Missa solemnis) handelt, so dürfte die Abfassung des Schreibens in das Ende des Jahres 1822 oder in den Anfang von 1823 fallen.

8.

Beethoven an (den Grafen Moriz Dietrichstein). Quartblatt. Ohne Datum und Adresse.

Ihre Excellenz!

Von verschiedenen Seiten angegangen eine große Akademie zu geben, bitte ich sie mir die Erlaubniß dazu zu gestatten, selbe im großen Redouten Saal Abends am 8^{ten} April halten zu dürfen. Duport ist ganz damit einverstanden; wegen der Messe für S^e Majestät muß ich noch um Entschuldigung bitten, das nächstmal sollen sie über alles aufgeklärt werden dieselbe betreffend — Sie verzeihen schon, wenn ich nicht selbst zu E. E. komme, überhäuft beschäftigt, u. ich weiß, Es ist derselbe Fall mit E. E. und sie werden ebenfalls dies nicht achten.

Ihre Excellenz

Ergebenster

Diener

L. van Beethoven

Da hier Beethoven der Messe gedenkt, die er für den Kaiser auszuführen auf den Wunsch des Hofmusikgrafen gern angenommen hatte — die aber nicht mehr zustande gekommen ist —, so dürfte der vorstehende Brief in den Anfang des Jahres 1823 fallen. Im Februar 1823 hatte Graf M. Lichnowsky die Bestellung einer Messe für den Kaiser beim Grafen Dietrichstein angeregt. Beethoven ging zunächst auf die Wünsche der beiden Grafen ein. Im Jahre 1823 fanden zwei Akademien statt, am 7. Mai und am 23. Mai.

9.

Beethoven an (Graf M. Dietrichstein). Quartblatt. Ohne Datum und Adresse.

Euer Excellenz!

Indem ich höre, daß die Stelle eines k. k. Kammer-Kompositeurs, welche Teyber gehabt hatte, wieder besetzt soll werden, trage ich mich mit Vergnügen hiez zu an, besonders wenn es sich, wie ich glaube, darum handelt, zuweilen für den Allerhöchsten Hof eine Komposition zu liefern, da ich in allen Fächern der Tonkunst geschrieben und fortschreibe, so glaube ich nicht, daß es für eine zu große Kühnheit gehalten werden kann, wenn ich mich hiebei Euer Excellenz Einsichten empfehle, um so mehr, da sie wissen, daß eben meine Lage nicht glänzend, u. daß, wenn meine Kränklichkeit nicht wäre, ich leider längst hätte müssen Wien verlassen, um für meine Zukunft unbesorgt zu sein.

Euer Excellenz

Ergebenster

Diener

Beethoven

Auch dieses Schreiben rührt entweder aus dem Ende des Jahres 1822 oder aus den ersten acht Wochen des Jahres 1823 her. Es ergänzt die Nachricht über Beethovens Bewerbung um die Stelle eines k. k. Hofkompositors. Diese Stelle war durch das im November 1822 erfolgte Ableben Anton Teybers erledigt worden, doch gelang es dem Meister nicht, sie zu erlangen. — —

Die vorstehend mitgeteilten, vom Grafen Dietrichstein offenbar zur Aufbewahrung gesammelten und zumeist an diesen gerichteten Schreiben Beethovens zeugen namentlich von der Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit, die der Künstler allen Aufführungen seiner Geisteswerke bis in die letzte Zeit seines Lebens zuwandte. Graf Dietrichstein hat auch noch eine neun Jahre nach Beethovens Tode an ihn vom Beethoven-Verein in Bonn gerichtete Zuschrift beigelegt, die das besondere Interesse des Grafen für Beethoven und seine Kunstschöpfung darlegt, und die Faust Pachler ebenfalls genau kopiert hat. Diese Zuschrift von dem Präsidenten des bald nach dem Hingange Beethovens gegründeten Vereines in Bonn, dem hervorragenden Dichter und Gelehrten A. W. v. Schlegel verfaßt, ist auch ihres Verfassers wegen von Interesse, da sie die Aufmerksamkeit zeigt, die Schlegel wie anderen Kunstgebieten, so auch der Musik zuwandte. Das Schriftstück, dem der gedruckte Aufruf vom 17. Dezember 1835 beigelegt war, lautet:

An den Herrn Obersthofmeister, Geheimen Rath und Kämmerer Grafen von Dietrichstein, General-Intendanten der kaiserl. königl. Schauspiele, Exzellenz, zu Wien.

(Siegel: Verein für Beethovens Monument. Bonn.)

Euer Excellenz bekannte Theilnahme für jedes Interesse der Kunst er-muthigt uns zu der Bitte, welche wir Ihnen hiermit vorzutragen die Ehre haben.

Wie der hier beiliegende gedruckte Aufruf zeigt, ist ein Verein zusammengetreten um unserm verewigten Künstler Beethoven hier in seiner Vaterstadt ein Denkmal zu errichten. Nach der Absicht des Vereines soll dieses in einer großartigen, des edlen Künstlers und unserer Zeit würdigen Weise geschehen. Die Ausführung dieses Vorhabens ist jedoch durch die patriotische Theilnahme aller Kunstfreunde bedingt; insbesondere ist dazu die Mitwirkung solcher Männer unerläßlich, welche wie Eure Excellenz durch Ihren Kunstsinn, Ihren Einfluß und hohe Stellung allen Übrigen als Beispiel vorleuchten und denen daher mannigfaltige Mittel zu Gebote stehen, die Theilnahme des größeren Publikums zu dem gedachten Zwecke anzuregen.

Wir bitten daher Eure Excellenz inständigst unsere zur Ehre der Kunst begonnene Unternehmung unterstützen und fördern zu wollen.


Im Namen des Vereines.

Bonn 30. März 1836.

A. W. von Schlegel

Zu diesem Schreiben sei an die bekannte Tatsache erinnert, daß es, um den erwähnten Zweck zu erreichen, einige Jahre nachher eines neuerlichen Aufrufes bedurfte, und das Monument erst gesichert war, nachdem im Jahre 1839 Franz Liszt die ganze noch fehlende Summe von etwa 10000 Frs. allein beizusteuern erklärte. Das Beethoven-Monument wurde sodann im Jahre 1845 vollendet und aufgestellt.



 Im Frühling 1824 hatte Beethoven die Neunte Symphonie vollendet und sie in den denkwürdigen Mal-Akademien zum ersten Male zu Gehör gebracht. Auf allen Gebieten seiner Kunst hatte er sich in den letzten Jahren betätigt und der Welt neue, wunderbare Werke geschenkt: die letzten Klaviersonaten, die Diabelli-Variationen, die „Missa Solemnis“ und die Symphonie. Nur dem einst so bevorzugten Streichquartett war er seit 14 Jahren ferngeblieben. Wollte er sich diese Kunstform für zuletzt aufsparen, hierin alles zusammenfassen, was er noch sich selbst und über sich selbst zu sagen hatte?

Der Plan zu den letzten Streichquartetten wurde von ihm schon in verhältnismäßig früher Zeit gefaßt. Mitten in den Arbeiten an der Symphonie, im Jahre 1822, gedenkt er der Quartette, die er zu schreiben beabsichtigt;¹⁾ immer wieder kehrt er dazu zurück und, wenn auch die schriftlichen Entwürfe erst im Jahre 1824 beginnen, so müssen doch bereits früher ernsthafte Überlegungen künstlerischer Natur stattgefunden haben, die wohl in Beethovens Augen als wirkliche Arbeit an den Werken galten. Als ihn Karl Holz im Jahre 1826 fragt, wann das erste dieser Quartette (Es-dur) komponiert wurde, nennt er eine so frühe Zeit, daß Holz ganz erstaunt ausruft: „Es war aber doch nach der Symphonie!“²⁾ Auch das zweite Quartett (a-moll) war mindestens im Jahre 1823 schon beschlossen. In einem Gespräch zwischen Beethoven, Mathias Artaria und Schuppanzigh über eine Gesamtausgabe der Werke des Meisters aus den ersten Tagen des Januar 1824 fragt letzterer: „Wie sieht es aus mit dem Quartett aus A-moll?“³⁾ Aus dieser Frage geht hervor, daß Beethoven sich schon damals über die Tonart des zweiten Quartetts im klaren befand und mit seinen Freunden über das neue Werk gesprochen hatte. Es ist also anzunehmen, daß bereits 1823 die Arbeit über den ersten Entschluß hinaus fortgeschritten

¹⁾ Vgl. Brief an Peters vom 5. Juni 1822 (Kallischer, Sämtl. Briefe IV, No. 838).

²⁾ Konversations-Hefte [im Folgenden abgekürzt K. H.] 67. Bl. 35b.

³⁾ K. H. D. 14. Bl. 4b.

war. Die schriftlichen Entwürfe bedeuten in diesem Falle ein zweites Stadium der künstlerischen Arbeit, nicht ihren Beginn.

Nach der Vollendung der Neunten Symphonie begann Beethoven zunächst das Quartett in Es-Dur zu skizzieren. In der Einsamkeit der Badener Berge suchte er in schwerem Ringen nach dem Ausdruck für die Gefühle, die er hier niederlegen wollte. Zurückgekehrt in die Stadt, benutzte er den Herbst 1824 zur Ausarbeitung, und spätestens im Februar 1825 hatte er sie beendet.¹⁾

Noch war das Quartett nicht ganz fertig, als Beethoven schon den Gedanken an eine Aufführung erwog. Er war sich bewußt, daß das neue Werk in seiner Eigenart den Hörern Neues, Unerhörtes bieten würde; nur eine wohl vorbereitete, in allen Teilen gut ausgearbeitete, verständnisvolle Wiedergabe konnte dem Quartett zum Erfolg verhelfen. In der Tat haben die ersten Aufführungen des Es-dur Quartetts in der Geschichte Beethovens dieselbe Bedeutung, wie die Akademien von 1824, in denen die Neunte Symphonie und die Messe aus der Taufe gehoben wurden. Es ist deshalb verwunderlich, daß die Geschichtschreibung wohl die Vorgänge, die mit den Akademien zusammenhängen, bis ins kleinste genau dargestellt und an alle Berichte über diese Periode die kritische Hand angelegt hat, dagegen die Uraufführung des ersten der fünf „letzten“ Quartette nur beiläufig erwähnt und im übrigen einige zeitgenössische Darstellungen zitiert, ohne ihren Wert genauer zu prüfen. Das erreichbare Material zusammenzustellen, es zu ordnen und dadurch eine kleine Lücke in der Lebensbeschreibung Beethovens auszufüllen, dies soll in diesen Zeilen versucht werden.

Von vornherein dachte Beethoven daran, seinem alten Freund Ignaz Schuppanzigh das Quartett zu übergeben. Dieser Geiger hatte schon im Jahre 1804 in Wien regelmäßige Quartettproduktionen gegen Abonnement veranstaltet und die ersten Quartette Beethovens gespielt. Später war er zusammen mit Johann Sina, Franz Weiß und Joseph Linke in den Dienst des russischen Gesandten am Wiener Hofe, des Grafen Rasumowsky, eines begeisterten Beethoven-Verehrers, getreten. Die drei Quartette op. 59 sind diesem kunstsinnigen Russen gewidmet und führen noch heute allgemein seinen Namen. Das „Rasumowsky'sche Quartett“ ward gleichzeitig Beethovens Quartett, so zwar, als habe es der hohe Gönner nur zu dessen Dienste engagiert; es ward ihm zu uneingeschränkter Disposition gestellt.²⁾ Im Jahre 1816 begab sich Schuppanzigh auf eine lange Kunstreise und kehrte im Frühjahr 1823 nach Wien zurück, von Beethoven freudig begrüßt mit dem übermütigen Falstafflerl-Kanon.³⁾ Ende September desselben Jahres

¹⁾ Vgl. hierzu Thayer V, 143f.

²⁾ Schindler, Biographie, 3. Aufl. S. 39.

³⁾ Vgl. Kalischer Briefe IV, No. 509.

nahm er die regelmäßigen Abonnementquartette im alten Musikverein wieder auf, mit Karl Holz an der zweiten Violine, Weiß an der Viola und Linke am Violoncello. Bald gelangte die Quartettvereinigung zur alten Bedeutung, wie aus einer Bemerkung Karls, des Neffen Beethovens, aus dem Winter 1824 hervorgeht:

(K. H. 72. Blatt 5.) „Heute gibt Schuppanzigh dein drittes Quartett.¹⁾ Alles freut sich schon; ich gehe auch. Du solltest doch auch einmal hingehen, es gibt Liebhaber genug.“²⁾

(Blatt 7.) „Schuppanzigh hat dieses Jahr viel mehr Leute als voriges Jahr. Das Quartett (C.) von Dir wurde mit dem größten Applaus aufgenommen.“

In diesem Winter 1824/25 knüpften sich die Beziehungen Beethovens zu Schuppanzigh dadurch noch enger, daß dieser den Meister zu bewegen suchte, eine Akademie, ähnlich denen des Jahres 1824 zu geben. Wir kennen die Geschichte dieser beiden Akademien mit ihren Schwierigkeiten, Zänkereien und Mißerfolgen genau genug, um zu verstehen, daß Beethoven nur ungern dem Plane einer Wiederholung näher trat, trotz Aufforderungen von verschiedenen Seiten. Immer wieder treten in den Heften jener Zeit Konzertprojekte, oft in ganz bestimmter Form, auf. Besonders fällt ein Vorschlag des Neffen Karl auf, Beethoven solle persönlich die Direktion übernehmen. Nach der für ihn fürchterlichen Erfahrung bei der Probe zum „Fidelio“ im Jahre 1822, von der Schindler berichtet,³⁾ mußte es als ausgeschlossen gelten, daß Beethoven jemals wieder den Dirigentenstab in die Hand nehmen konnte. Und doch schreibt der Neffe noch in diesem Winter 1824 auf:

(K. H. 72 Blatt 22 und 17b.)⁴⁾ „Bei einem wahrhaft guten und geübten Orchester müßtest Du ohne Hilfe dirigieren können.

ich habe keinen noch dirigieren gesehen wie Dich. Die Mitwirkenden werden ordentlich durch Deine Begeisterung mit hingerissen, und so gelingt es vortrefflich.

Weigl⁵⁾ hat ihm [wem?]⁶⁾ gesagt, er wollte mit Freuden Dir dienen, in Akademien usw.

Seyfried⁷⁾ ist der Beste. Er kennt seinen Meister“. Und später: (Bl. 3) „Akademien sollst Du geben mit Abonnement. Zwei Akademien im Universitätssaal.“

¹⁾ op. 59 Nr. 3 C-dur.

²⁾ Zwischen den einzelnen Absätzen der Aufzeichnungen sprach Beethoven. Man kann immer nur vermuten, was er sagte. Den Faden der Unterhaltung zu verfolgen, ist oft unmöglich. Man denke sich ein Telefongespräch, dessen eine Hälfte man, neben dem einen der Beteiligten stehend, vernimmt, während die andere unhörbar ist.

³⁾ Schindler II, 8 ff.

⁴⁾ Das Buch ist verkehrt geheftet; es beginnt mit dem Blatt 27.

⁵⁾ Joseph Weigl (1766—1846) Intendant des Hoftheaters, 1825 nach Salieri's Tod zweiter Kapellmeister. (Mendel.)

⁶⁾ Zusätze des Verfassers in den Auszügen aus den K. H. sind durch eckige Klammern kenntlich gemacht.

⁷⁾ Ignaz Xaver Ritter v. Seyfried (1776—1841) war 1797—1828 Kapellmeister am Theater an der Wien. (Mendel.)

Beethoven hatte die Hoffnung auf eine Besserung seines Ohrenleidens noch nicht aufgegeben. Oft werden ihm in den Konversationsheften Ohrenärzte empfohlen, oder er notiert sich den Titel eines Buches über Ohrenheilkunde. Sein Zustand schwankte, und es gab Zeiten, in denen das Gehörvermögen, allerdings in ganz geringem Grade, sich wieder einstellte. Trotzdem können wir nicht an eine so große Besserung in jener Zeit glauben, daß er imstande gewesen wäre, zu dirigieren. Karl mag nur zu seiner Aufmunterung jene Sätze geschrieben haben. —

Schuppanzigh hatte nicht versäumt, sich des beinahe fertigen Quartetts für die Wintersaison zu versichern. Doch die erste Reihe der Abonnementquartette (bis Ende 1824) ging vorüber, ohne daß das Quartett vollendet wurde. Aus der Korrespondenz Beethovens mit dem Verleger Schott in Mainz ist zu ersehen, daß der Abschluß des neuen Werkes sich lange hinzog. Beethoven mußte immer wieder den heftig drängenden Schott trösten; auch Schuppanzighs Geduld wurde auf eine harte Probe gestellt.

In diese Zeit des Wartens und der Verhandlungen wegen der Akademien fällt ein unbekannter Brief Beethovens an Schuppanzigh, der hier zum erstenmal nach dem Original veröffentlicht wird.¹⁾ Er ist ungefähr um die Wende des Jahres 1824 geschrieben.

Bester Mylord!

Von heute an den 2^{ten} Sonntag könnt ihr das quartett²⁾ aufführen, eher war es nicht mögl., da ich zu sehr überhäuft bin mit anderem, welches nur ein Copist schreiben kann und überhaupt meine nicht glänzende Lage, welche mich nur das nöthigste ergreifen heischt, ist auch Schuld — das quartett²⁾ wird unterdessen vor langer Zeit nicht herauskommen, u. bleibt ihm³⁾ also hier in loco³⁾ allein.

Von den Akademien hat er nichts hören lassen, u. so wird man auch nichts hören —

Lebt wohl.

sobald meine Maschine fertig ist, wodurch ihr gantz gemächlich herauf in den 4^{ten} Stock zu mir transportiert werden könnt, werde ich euch's zu wissen machen.

Der Eurige

Beethoven³⁾

¹⁾ Das Original gehört der Musikaliensammlung der Familie Niemetschek an. Seinem jetzigen Besitzer, Herrn Arthur Richter in München, dem Erben dieser von dem Mozartbiographen Franz Niemetschek begründeten Sammlung verdanke ich die Erlaubnis, den Brief zu publizieren.

²⁾ Beethoven und Schuppanzigh reden einander stets mit „Er“ an. Dies ist zu beachten, auch bei der Lektüre der K. H.

³⁾ Die Worte: Quartett, in loco, Beethoven und die Adresse mit lateinischen Buchstaben geschrieben.

Adresse: Al Signore
 Milord
 Stimatissimo
 Nominato
 Scuppanzig
 granduomo
 della citta
 da Vienna.

Beethoven war gutgelaunt, als er dieses Billet an seinen Freund schrieb. Die Adresse und die Anrede enthalten all die scherzhaften Namen und Titel, mit denen er Schuppanzigh belegte, und wie in den meisten Briefen kann er, als er von den Akademieen spricht, ein kleines Wortspiel nicht unterdrücken. Die Klage über die Kopisten kehrt in vielen Briefen aus jener Zeit wieder. Seit dem Tode des bewährten Schlemmer hatte Beethoven immerwährende Schwierigkeiten mit den Abschreibern, ja selbst an heftigen Konflikten fehlt es nicht. Man denke an den impertinenten Brief des unglücklichen Wollanek und an Beethovens Randbemerkungen zu diesem Briefe. Gerade im Winter 1824/25 gab es eine Menge abzuschreiben: Schott & Söhne drängten auf Abgabe der Symphonie und der Messe, die endlich am 13. Januar 1825 erfolgte. Die Abschrift des Quartetts mußte da zurückstehen, wenn überhaupt Beethoven die Arbeit im Manuskript schon abgeschlossen hatte. An das Versprechen, daß Schuppanzigh das Quartett in Wien allein aufführen dürfe (denn so ist der betreffende Passus zu verstehen), fühlte sich Beethoven, wie wir sehen werden, später nicht mehr gebunden. Die Anfrage wegen der Akademieen ist so zu erklären, daß nach den ersten Besprechungen eine Pause in den Verhandlungen eingetreten war; jetzt beabsichtigte Beethoven, sie wieder anzuknüpfen. Ein Rätsel gibt uns der Schluß des Briefes auf. Wir wissen aus den Konversationsheften, daß der dicke Schuppanzigh ein schlechter Treppensteiger war. Wollte Beethoven ihn mit seiner Maschine nur zum besten haben,¹⁾ oder spielt er auf eine Erfindung an, von der er früher mit Schuppanzigh geplaudert haben mag? Beethoven verfolgte alle Errungenschaften der Technik mit lebhaftem Interesse; Dampfschiffe und „Dampfkanonen“ z. B. spielen in seinen Briefen und Gesprächen eine große Rolle. Es wäre nicht undenkbar, daß hier etwas ganz Bestimmtes, ein Aufzug oder gar ein Luftballon — denn auch für die Luftschifffahrt und ihren Vertreter in Wien, den Uhrmacher Degen, interessierte sich der Meister²⁾ — den Anlaß zu der launigen Bemerkung gegeben hat.

¹⁾ Vielleicht hängt mit diesem Scherze eine Äußerung Holz' aus dem Jahre 1826 zusammen (K. H. 100): „Es ist die Rede, daß Sie den Mylord immer am Strick hinaufziehen wollen?“

²⁾ Vgl. hierzu die Bemerkungen Kalischers zu dem Brief, I, 159.

Schuppanzigh zögerte nicht, auf Beethovens Anregung einzugehen. Die Verhandlungen sollten mündlich fortgeführt werden, und man wollte sich dazu im Caféhaus treffen, doch wurde Schuppanzigh durch Beethovens Bruder Johann schließlich aufgefordert, den Tonsetzer in seiner Wohnung zu besuchen. Das K. H. 104 (Anfang Januar 1825) berichtet darüber:

(Blatt 5b.) Johann: „Wenn ich in die Bank gehe, dann werde ich mich nach dem Schuppanzigh umsehen, und wenn ich mit dem Geld zurückkomme, dann werde ich Dir sagen, ob der Schuppanzigh im Caféhaus ist, denn er kommt nicht alle Tage hin.“

(Blatt 6b—7.) „Ich werde Dich in das schönste und beste Caféhaus führen, wo nicht geraucht und alles in Silber serviert wird; es ist nur 100 Schritt von hier; da werde ich auch den Schuppanzigh Dir dann gleich holen.“

Obwohl selbst Raucher, verabscheute Beethoven doch die schlechte Luft rauchiger Lokale.

Auf Bl. 10 schreibt Johann weiter:

„Morgen Vormittag wird Schuppanzigh sicher kommen. Ich ersuche daher, doch zu Haus zu bleiben, indem er so schwer hinaufzutragen hat.“

Am nächsten Morgen erscheint Schuppanzigh und beginnt das Gespräch mit der Frage:¹⁾

(Blatt 10b—11b.) „Was ist in Betreff der Konzerte wichtiges vorgefallen?“

Man geht nun auf technische Schwierigkeiten eines der für die Konzerte in Aussicht genommenen Stücke über. Schuppanzigh schreibt: „Es ist zu undeutlich, wenn es mehrere zusammen machen.

Das Tempo ist zu geschwind.

Wenn Er durchaus darauf besteht, so kann man es auch stoßen, unmöglich ist das nicht.

Er hat nichts dazu gesagt, und ich habe geglaubt, diese Passage für die Spieler comode zu machen.“

Beethoven bestand wie gewöhnlich auf seinen künstlerischen Forderungen, und Schuppanzigh — gab nach. Das Gespräch wendet sich nun zu den Konzerten selbst:

„Wenn wir die Messe machen, so schlage ich Ihm folgende Solosänger vor, nämlich Mamsell Weiß²⁾ Sopran, Mamsell Fröhlich³⁾ Alto, Hrn. Dietze⁴⁾ Tenor, und Weinkop⁵⁾ Baß —

¹⁾ Beethoven und Schuppanzigh reden, wie wir schon bemerkten, einander stets mit „Er“ an.

²⁾ Über sie war nichts zu erfahren.

³⁾ Barbara Fröhlich, die mittlere von 3 Schwestern, geb. 1799, verheiratet mit dem Flötenspieler Ferd. Bogner, später Musikmeisterin im adligen Fräuleinstifte zu Hernals bei Wien. (Mendel.)

⁴⁾ Wohl Ludwig Tietze (1798—1850), zuerst Pedell an der Wiener Hochschule, 1832 Tenorist an der Kais. Hofmusikkapelle in Wien, beteiligt an der Direktion der Concerts Spirituels mit Baron Lannoy und Carl Holz 1837—1848. (Wurzbach.)

⁵⁾ Sicher ist der Bassist Weinkopf gemeint, der in der Erstaufführung des „Fidelio“ (1805) die Rolle des Don Fernando sang und dessen Musikschule in der Wiener Zeitung im Jahre 1826 angezeigt ist.

Wir bekommen die besten Choristen aus dem Verein und die besten Instrumentaldilettanten.“

Schuppanzigh hatte also schon einen ziemlich ausführlichen Plan für die Besetzung entworfen. Auffallender Weise nahm er keinen der Solisten in Aussicht, die im Mai 1824 die Partien in der Symphonie und in der Messe gesungen hatten.

Beethoven erwidert etwas, wahrscheinlich wegen der Direktion oder des Saales, in dem das Konzert stattfinden soll, aber Schuppanzigh, in Erinnerung der unerquicklichen Streitigkeiten, die diese Fragen im letzten Jahre verursacht hatten, fällt ihm ins Wort:

„Ich bitte, lasse Er sich auf das nicht ein, da haben wir wieder die alte Sauerei.“

Das Kraftwort „Sauerei“ gebraucht der lustige Mylord mit Vorliebe. Beethoven mag darüber gelacht haben, und diese gute Laune benutzend, beginnt Schuppanzigh von seinen Abonnementquartetten zu sprechen und versucht, das neue Quartett endgültig für sich zu erhalten.

„Die Leute hätten gern das Quartett da capo wieder gehört.“

Dies bezieht sich natürlich nicht auf das noch unbekannte Quartett in Es, sondern auf ein anderes, kürzlich gespieltes. Nun aber ist die Rede von dem neuen:

„Wenn Er Lust hat, mir das Quartett für eine Aufführung zu leihen, d. h. daß ich es bekannt machen kann, so mag dies in meinem jetzigen Abonnement großen Unterschied.

in Es-Dur.

also Er erlaubt, daß ich es bekannt machen darf?“

Beethoven bejaht die Frage. Schuppanzigh, der annehmen mußte, das Quartett sei bereits fertig, war froh, Beethovens Jawort zu haben, ging hin und veranlaßte folgende Notiz in Bäuerles „Theaterzeitung“ u. d. 20. Januar:

„Der berühmte Tonkünstler Herr Schuppanzigh wird abermals im kleinen Vereins-saale beim roten Igel seine beliebten Quartettunterhaltungen fortsetzen. Das erste beginnt Sonntags am 23. Jänner; die vorzüglichsten darin vorkommenden Musikstücke sind: Das neue berühmte Doppelquartett von L. Spohr zur Introduction; ein neu komponiertes Quintett¹⁾ von Ludw. van Beethoven (noch im Manuskript) und zum Beschlusse auf allgemeines Verlangen das rühmlichst bekannte und beliebte Septett von demselben Tonsetzer.“

Diese öffentliche Erklärung mußte Beethoven gewissermaßen verpflichten, sein gegebenes Versprechen zu halten. Schuppanzigh hatte sie wohl auch so schnell in die Zeitung gesetzt, weil er wußte, wie leicht sich Beethoven in seinen Entschlüssen umstimmen ließ. Sein Argwohn war gerechtfertigt. Unter dem Einflusse des Bruders und des Neffen hatte

¹⁾ Natürlich muß es „Quartett“ statt „Quintett“ heißen.

Beethoven auch dem Violoncellisten Linke das Quartett für ein Benefizkonzert zugesagt! Die Unbeständigkeit gegenüber eingegangenen Verpflichtungen und die Unfähigkeit, fremden Einflüssen zu widerstehen, waren Schwächen des Meisters, die ihm während seines ganzen Lebens eine Fülle von Verdruß bereiteten und die er doch nie abzulegen vermochte. Dazu das tauben Menschen eigene Mißtrauen und die nervöse Reizbarkeit: dies sind die Ursachen aller jener häßlichen Konflikte, die seine letzten Lebensjahre verbitterten.

Kaum hat Karl, der der Unterhaltung mit Schuppanzigh beigewohnt hatte, gehört, daß Schuppanzigh das Quartett erhalten werde, so versucht er, seinen Einfluß zugunsten Linkes geltend zu machen:

(Blatt 12b.) „Linke hätte es [das Quartett] wohl nötiger gebraucht. Schuppanzigh steht besser als wir.“

(Blatt 15b.) „Der Bruder sagt, Du solltest es doch zuerst dem Linke geben, weil er es schon in Deinem Namen versprochen hat; dann kann es Schuppanzigh noch immer haben.

Schuppanzigh kann es ja öfter geben. Linke einmal, zum ersten Mal.“

Johann hatte wieder einmal auf eigene Faust über die Werke seines Bruders verfügt. Die wenigen Worte Karls genügten, um Beethoven in seinem Entschlusse wanken zu lassen. Er hoffte, Schuppanzigh das Quartett wieder abnehmen zu können, um es dann Linke zu geben. Schuppanzigh wurde zum Mittagessen eingeladen und sollte bei dieser Gelegenheit die Veränderung der Disposition erfahren. Der Neffe ist wiederum das treibende Element.

(Blatt 18.) „Er [Schuppanzigh] kommt morgen zum Essen, wenn es Euch recht ist.“

(Blatt 20.) „Schuppanzigh ist auch ein großer Liebhaber von Kalbsbraten.“

(Blatt 21.) „Linke, soll er kommen?“ [was Beethoven zu verneinen scheint.]

Am nächsten Tage sitzt man mit Schuppanzigh bei Tisch. Beethoven versucht, Schuppanzigh zum Verzicht auf das Quartett zu bewegen, doch dieser wehrt sich, wie er kann:

(Blatt 23b—26.) „Das ist eine verdammte Geschichte mit dem Quartett.

Das macht nichts; Er kann es ja dem Linke auch geben. Seine Musik kann man ja öfter hören als einmal.

Ich würde ja nichts sagen, wenn es nicht schon in der Zeitung wäre.

Ich kann es ja nicht wiederrufen.

Macht Er sich nichts draus.

Mir hat Linke kein Wort davon gesagt. Hätte er mirs gesagt, so hätte ich ihn nicht darum angesprochen.

Ich habe es noch selbst dem Linke gesagt [nämlich, daß er, Schuppanzigh, das Quartett erhalte], und er hat kein Wort darauf gesagt.

IX. 13.

4

Aber ganz gewiß zugesagt hat Er ihm nicht, weil das Seine Gewohnheit nicht ist; ein halbes Jawort hat Er ihm vielleicht gegeben, das ist noch nicht feierlich zugesagt.“

Man sieht, Schuppanzigh kannte Beethoven gut!

„Ich erinnere mich, daß Linke mir gesagt hat von einem A-moll-Quartett [das er bekommen sollte], welches konzertant für das Violoncello sein soll.¹⁾

Es ist kein Schaden für den Linke, wenn er ihm es nun auch gibt.“ —

Beethoven scheint darauf zu bemerken, daß Linke das Quartett doch nötiger brauche, wie ihm Karl gesagt hatte, doch Schuppanzigh erwidert:

„Er hat doch einen Gehalt, ich habe aber gar keinen.

300 fl.

Ich muß ihn richtig bezahlen [als Mitglied der Quartettvereinigung].

Wenn der Linke kommt, sag Er ihm nur, Er gibt es ihm auch und weiter nichts.“

Hatte Beethoven sich früher von Karl zu Linkes Gunsten beeinflussen lassen, so neigt er jetzt wieder Schuppanzigh zu. Das doppelte Versprechen verdrießt ihn; er läßt seinen Ärger an seinem Bruder Johann, dem Urheber der Verwirrung, aus. Doch dieser rechtfertigt sich:

(Blatt 29.) „Linke weiß es von mir, da Du mir einmal ausdrücklich gesagt hast, ihm zu sagen, daß er es in seiner Akademie haben kann. Nun werde ich ihn fragen, ob er eine Akademie gibt und wann.“

Es blieb diesmal bei der Schuppanzigh gegebenen Zusage. Linke schied endgültig als Bewerber aus und wurde auf das a-moll Quartett vertröstet, das er im Herbst auch wirklich für ein Konzert erhielt. Verstimmt über die Absage, gab er Schuppanzigh die Schuld an dieser Wendung, wie Karl mit einigen Ausfällen gegen diesen gelegentlich berichtet:

(K. H. 128 Blatt 9.) „Linke hat ihn [den Bruder] gefragt, ob er sich sicher auf das zweite Quartett [a-moll] verlassen kann. Er war traurig, sagte der Bruder, und findet es von Schuppanzigh nicht schön, daß er es ihm entrissen hat.

Der Bruder meint, sein [Schuppanzigh's] Bauch wird bald so groß, daß er die Violine nicht mehr regieren wird.

¹⁾ Diese Äußerung ist bemerkenswert. Beethoven arbeitete damals an dem ersten und dem letzten Satze des a-moll Quartetts. Wenn Linke es konzertant für das Violoncello nennt, so stammte diese Bemerkung zweifellos von Beethoven selbst, denn Linke hatte ja das Quartett noch gar nicht gesehen. Vielleicht trug sich der Meister mit der Absicht, dem Violoncello in dem neuen Quartett eine besonders bedeutsame Rolle zu übertragen. Als dann das Quartett seine endgültige Form erhielt, verschwand allerdings die beabsichtigte Sonderstellung, jedoch weisen manche Stellen der Partitur auf Beethovens ursprünglichen Plan hin; einige Male tritt das Violoncello ganz als führende Stimme auf, z. B. in der wunderbaren C-dur Cantilene des ersten Satzes, ferner bei der Einführung des e-moll Thema im letzten Satz und endlich in dem Schlußgesang in A-dur, wo es sich kaum einmal in den ihm für gewöhnlich angewiesenen Regionen bewegt. Auch Karl Holz fällt die Begünstigung des Violoncello in diesem Quartett auf. Er notiert im Sommer 1825 (K. H. 68, Blatt 30b): „Das Violoncello hat sehr viele sogenannte dankbare Stellen in dem neuen Quartett.“

Linke sagte, daß er [Schuppanzigh] die schwersten Quartette nicht mehr spiele.“

Diese Kritik an Schuppanzigh's Leistungen war nicht ganz ungerechtfertigt. Sein Spiel hatte tatsächlich nachgelassen. Seine Körperfülle und seine kurzen Finger hinderten ihn schon früher am Spiel;¹⁾ mit der Zeit war er nachlässiger geworden, und wir hören auch von anderer Seite Klagen. Z. B. notiert Karl einmal in K. H. o. N. (46 Blätter)²⁾ vom Ende Januar (Blatt 14):

„Haslinger sagte heute, daß Schuppanzigh den Haydnschen Quartetten wohl gewachsen sei, daß ihm aber manche von Deinen Quartetten wie z. B. die Rasumowsky-schen zu schwer sind . . .“

Mag Haslinger oder Karl hier auch übertreiben, Tatsache ist, daß man über Schuppanzigh klagte.

Da das Quartett Mitte Januar noch nicht fertig war, sah Schuppanzigh sich genötigt, es vom Programm des ersten Abonnementskonzerts (23. Januar 1825) abzusetzen. Er spielte dafür Beethovens f-moll Quartett op. 95.

Die Verhandlungen über die Akademien nahmen indessen ihren Fortgang. In drei Konversationsheften aus den Monaten Januar und Februar 1825 finden sich Eintragungen, die sich darauf beziehen und die beweisen, daß Schuppanzigh bereits mit den Vorbereitungen zu den Konzerten beginnen wollte, daß die Angelegenheit also schon ziemlich feste Gestalt angenommen hatte.

Johann hatte in dem ersten Abonnementskonzert (vom 23. Januar) mit Schuppanzigh wiederum gesprochen und macht dem Bruder davon Mitteilung:

(K. H. 128 Blatt 8.) „Mit Schuppanzigh habe ich gesprochen; er ist bereit, alles zu übernehmen, nämlich die Subscription, die Instrumente, die Solosänger und -sängerinnen, die Chöre und den landständischen Saal. Für alles dieses verlangt er nach Abzug aller Unkosten den dritten Teil der Einnahme, wofür er auch alle Proben arrangiert und dabei sein will. — Ich finde das nicht unbillig.

Doch wünscht er darüber etwas Schriftliches von Dir, damit er gleich mit der Subscription anfangen kann, — daher glaube ich, Karl soll es aufsetzen und Du unterschreibst es.“

In der Tat war Schuppanzighs Anerbieten sehr vorteilhaft. Denkt man an die Scherereien, die Beethoven im vergangenen Jahre mit den Akademien gehabt hatte, infolge seiner Unfähigkeit, zu disponieren und derartige Veranstaltungen vorzubereiten, so war die Provision von einem Drittel der Reineinnahmen nicht zu hoch, brauchte sich doch der Meister selbst um nichts zu kümmern. Aber Schuppanzigh kannte Beethoven zu genau, um die Arbeit zu übernehmen ohne einen Vertrag, durch den sich

¹⁾ Vgl. Hanslick „Geschichte des Konzertwesens in Wien“, S. 229.

²⁾ K. H. ohne Nummer. Mehrere der K. H. sind von Schindler nicht numeriert. Zu ihrer Unterscheidung wird jedesmal die Anzahl der Blätter angegeben.

Beethoven an die Abmachungen gebunden fühlte. Auch hoffte er, durch eine schriftliche Zusage sich von vornherein aller unberufenen Ratschläge, namentlich von seiten des Bruders und des Neffen, erwehren zu können. Auf Blatt 10 fragt Karl:

„Soll das so aufgesetzt werden wie er [der Bruder] sagte, zwischen Schuppanzigh und Dir?“

Daraus ist nicht ersichtlich, ob Beethoven den Vertrag wirklich aufgesetzt hat; wahrscheinlich ist es nicht, sonst würde Schuppanzigh nicht später noch darum bitten.

In dem Heft o. N. (46 Blätter), das um die Wende des Januars und in den ersten Februartagen gebraucht wurde, spricht Karl wiederum von den Akademien. Wie immer erscheint er als der böse Geist, dessen Einflüsterungen dem Meister zum Schaden gereichen. Er gönnt dem braven Geiger den Anteil an dem Gewinn der Konzerte nicht und versucht, während Johann im Caféhaus mit Schuppanzigh verhandelt (Blatt 16), Beethoven zur Übernahme der Leitung des Ganzen unter dem Beistande guter Freunde zu bestimmen. Folgte Beethoven seinen Ratschlägen, so wiederholten sich zweifellos die betrübenden Vorgänge bei den Vorbereitungen zu den Akademien vom Mai 1824. Hören wir, was Karl sagt:

(Blatt 16b—17.) „Der Schmidl¹⁾ hat gesagt, wenn Schuppanzigh nicht könnte, solltest Du es dem Piringer²⁾ überlassen, der gar nichts verlangt und mehr für Dich ist als Schuppanzigh selbst.

Er dirigiert in den Vereinskonzerten. Dein größter Verehrer.“

Beethoven erinnert sich im Augenblick nicht an die Höhe des von Schuppanzigh verlangten Anteils; Karl schreibt deshalb erklärend auf:

„Ein Drittel.

Wenn z. B. neunhundert eingehen, bekommt er dreihundert.

Piringer verlangt nichts.

Und Du mußt dem Schuppanzigh das Drittel der reinen von allen drei Akademien geben.

Es gehe z. B. in allen drei Akademien 2000 fl. C. M. ein. Dann bekommt er bei 700 fl. C. M.³⁾

Beethoven hat Bedenken zunächst wegen der Direktion; Karl antwortet:

„Zum Dirigieren brauchst Du ja Piringer nicht zu nehmen, bloß zum Anordnen, Zusammentreiben.“

¹⁾ Wahrscheinlich der Komponist Johann Baptist Schmidl (Schmiedl) (1790 bis 1849); er war Ausschußrepräsentant und Dirigent der Gesellschaftskonzerte des Musikvereins. (Wurzbach.)

²⁾ Ferdinand Piringer (1780 – 1829), Dirigent der ersten Violine in den von Gebauer begründeten Concerts spirituels, die er nach dessen Tode (1822) übernahm. Auch er war Repräsentant des Musikvereins und Leiter von Gesellschaftskonzerten. (Schilling.)

³⁾ fl. C. M. = Gulden Conventions-Münze zum Unterschied von fl. W. W. = Gulden Wiener Währung. Letztere hatte weniger Kurswert.

Doch auch die Wahl der aufzuführenden Werke beschäftigt den Meister. Er möchte gern nur solche Sachen auf das Programm setzen, die das Publikum nicht kennt, und denkt dabei, abgesehen von der Neunten Symphonie und der Messe, an die beiden Ouvertüren op. 115 und zu „König Stephan“, die zwar schon vor Jahren komponiert und gelegentlich aufgeführt, aber noch nicht im Druck erschienen waren. Die Manuskripte lagen bei der Verlagsfirma Steiner & Haslinger. Diese Ouvertüren konnten gut als neue Werke passieren; dies ist auch Karls Ansicht:

(Blatt 17b.) „Du kannst sie also immer als neu aufführen.“

Der Bruder Johann, der inzwischen zurückgekehrt ist, setzt hinzu: „Mir scheint, Haslinger hat die Ouvertüren alle im Manuskript.“ —

Unterdessen betreibt Schuppanzigh die Vorbereitungen eifrig weiter. Kurze Zeit nach dem obigen Gespräch meldet Karl:

(Blatt 23b.) „Morgen spricht Schuppanzigh mit Nehammer,¹⁾ um die Tage der Akademie zu bestimmen.

Nehammer ist Sekretär [folgt unleserliches Wort: Landstände?].

Verehrer von Dir.“

Beethoven seinerseits zögerte, die Vollmacht für Schuppanzigh auszustellen — aus welchem Grund ist fraglich —, trotzdem dieser wiederholt durch Johann darum bitten ließ. Der Februar war schon angebrochen und, wenn die Akademie überhaupt stattfinden sollte, so mußte bald mit den Proben begonnen werden. Im K. H. 79 (erste Hälfte des Februar 1825), Blatt 11 notiert Johann:

„Mit Schuppanzigh habe ich wieder gesprochen, er läßt Dich bitten um die kleine schriftliche Zusage wegen den Konzerten, indem er sonst nichts Festes unternehmen kann.“

Auch auf das Quartett wartete der Geiger immer noch vergeblich:

(Blatt 12b.) Karl: „Schuppanzigh läßt Dich um das Quartett bitten, da er es schon angekündigt hat und von allen Seiten bestürmt wird.“

Dann wieder Johann auf Blatt 15:

„Morgen komme ich um $\frac{1}{2}$ 3 Uhr mit Schuppanzigh her, um wegen der Akademie zu sprechen; übrigens besorgt Schuppanzigh alles, sodaß Du Dich um nichts zu sorgen hast.

Er hat 2000 Abnehmer und davon zahlen nur 1000, die übrigen nicht.“

Die letzten Worte beziehen sich augenscheinlich auch auf die Konzerte; man rechnete also mit einer erstaunlichen Zahl von Freibilletten.

Beethoven verhehlt auch Schuppanzigh gegenüber, als dieser am anderen Tage kommt, sein Bedenken wegen der Werke, die aufgeführt werden sollten, nicht. Doch dieser tröstet ihn, wie es Karl getan hatte, mit dem Hinweis auf die fast unbekannten Ouvertüren:

¹⁾ Über Nehammer ist in den Lexika nichts zu finden.

(Blatt 20b.) „Steiner hat ja auch zwei Ouvertüren, die ganz neu sind.“

Darauf erzählt Schuppanzigh von dem Erfolg des f-moll Quartetts, das er im Konzert vom 6. Februar noch einmal gespielt hatte:

(Blatt 20b—21.) „Vorigen Sonntag habe ich das Quartett aus f-moll gespielt, welches sehr gefallen hat.

Einige Menschen sind völlig närrisch geworden, besonders hat das Andante aus D-dur sehr gefallen.“

Man greift nun zu den Zigarren, Beethoven dankt jedoch, so daß Schuppanzigh erstaunt fragt:

„Raucht er nimmer?“

Jetzt erkundigt sich Mylord nach dem neuen Quartett:

„Wie schaut das Quartett aus?“

Er hatte also das Es-dur Quartett, das doch bald gespielt werden sollte, noch nicht einmal gesehen!

Während des folgenden Mittagessens — Schuppanzigh hatte sich empfohlen — bespricht Beethoven mit Johann und Karl nochmals die Pläne zur Akademie. Wieder wie im Vorjahre spielt die Frage eine Rolle, welches Lokal gemietet werden soll. Karl bemerkt dazu:

(Blatt 26.) „Wegen der 1000 fl. C. M., die Dir vielleicht rein überbleiben, sollst Du Dich nicht so herabwürdigen.

Ich sehe nicht ein, warum nicht eine große Akademie in einem Redoutensaal oder Theater gegeben werden soll.

Besetzt können die Stücke im landständischen Saal auch nicht gehörig werden.“

Worin die „Herabwürdigung“ bestand, läßt sich freilich aus diesen Notizen nicht erkennen. —

Endlich näherte sich das Quartett seiner Vollendung, und Beethoven konnte daran denken, es dem Kopisten zur Abschrift zu übergeben. Mißtrauisch, wie er war, gebrauchte er dabei besondere Vorsichtsmaßregeln. Das Manuskript wurde nur in Bruchstücken aus der Hand gegeben, um so eine unbefugte Abschrift zu verhindern. Eine schlimme Erfahrung aus früherer Zeit rechtfertigte diese Maßregel, die Johann vorschlägt, einigermaßen.¹⁾

(Blatt 42b.) „Wenn Du das Quartett schreiben läßt, solltest Du einen Teil hier schreiben lassen.“

(Blatt 44.) „Auf jeden Fall ist es das sicherste, wenn Du einige Bogen heraus nimmst und hier oder bei mir schreiben läßt.

¹⁾ Das Manuskript des Quintetts op. 29 wurde (nach Ries) gestohlen, in einer Nacht abgeschrieben und erschien höchst fehlerhaft bei Artaria, während Breitkopf & Härtel die rechtmäßigen Besitzer waren. (Vgl. Ries, S. 142 der Neuausgabe und Nottebohm: Beethoveniana I, S. 3f.)

Er [der Kopist] wohnt nur drei Häuser von hier; somit kann er leicht zu Haus zu Mittag gehen.“

Bestimmte chronologische Anhaltspunkte in dem eben zitierten Konversationshefte ergeben für die Kopiaturs des Quartetts etwa den 15. Februar und die folgenden Tage. —

Bedauerlicherweise fehlen alle Konversationshefte aus dem letzten Drittel des Februar und dem ersten des März. Wir können daher über den Gang der Ereignisse bis zur ersten Aufführung (6. März) nur Vermutungen anstellen, werden jedoch nicht fehl gehen, wenn wir annehmen, daß Schuppanzigh das Quartett erst recht spät erhielt. Wir haben gesehen, daß es ungefähr am 15. Februar dem Kopisten übergeben wurde. Bis dieser es abgeschrieben und die Stimmen ausgezogen hatte, werden immerhin einige Tage vergangen sein. Es blieben daher für Schuppanzigh höchstens 14 Tage zur Einstudierung. Das war zu wenig für ein Werk, dessen technische Schwierigkeiten und dessen eigener Stil von den Musikern eine große Sicherheit und ein Verständnis auch der kleinsten Einzelheiten fordert. Die Gerechtigkeit verlangt eine Hervorhebung dieser Umstände bei der Beurteilung der Leistung, die Schuppanzigh am 6. März bot.

Die Proben fanden wahrscheinlich zum Teil in Beethovens Gegenwart statt. Wenn er auch nicht hörte, was die Musiker spielten, so vermochte er doch aus der Bogenführung manches zu erkennen und den Spielern danach Phrasierung und Tempo anzugeben. Der Violinspieler Joseph Boehm hat eine Schilderung einer Probe in Beethovens Anwesenheit gegeben, die hier auszugsweise Platz finden soll:¹⁾

„Es wurde fleißig studiert, unter Beethovens eigenen Augen häufig probiert. Ich sage nicht umsonst unter Beethovens Augen, denn der Unglückliche war damals schon so taub, daß er die himmlischen Klänge seiner Kompositionen nicht mehr vernahm. Und doch war eine Probe in seiner Anwesenheit nichts Leichtes. Mit gespannter Aufmerksamkeit folgten seine Augen dem Bogen und danach wußte er die kleinsten Schwankungen im Tempo oder Rhythmus zu beurteilen, und selbe auch gleich abzustellen.“

Dasselbe erzählt Märzroth in seinen Skizzen aus dem alten und neuen Wien:²⁾

„Nachdem Boehm die neue Darstellung des Es-dur Quartetts übernommen hatte, kam Beethoven in dessen Wohnung zur Probe und achtete genau auf Bogenstriche und Fingergriffe, äußerte auch mitunter Beifall, so daß die Spieler den Eindruck erhielten, daß ihm nichts verborgen bleibe.“

In ähnlicher Weise wird er auch Schuppanzigh bei den Proben geholfen haben, denn ihm lag an einer guten Ausführung. Ein oft gedrucktes

¹⁾ „Eine Soiree bei Prof. Boehm“ (Brünner Zeitung vom 18. und 20. Juni 1863); zum großen Teil mitgeteilt bei Thayer V, S. 180 ff.

²⁾ Vgl. Thayer V, S. 181.

Blatt, ein scherzhafter Tagesbefehl an die Ausführenden, bezeugt, welchen Wert Beethoven auf diese Erstaufführung legte. Er lautet:¹⁾

Beste!

Es wird Jedem hiemit das Seinige gegeben, und wird hiemit in Pflicht genommen, und zwar so, daß man sich anheischig mache, bei Ehre sich auf das Beste zu verhalten, auszuzeichnen und gegenseitig zuvor zu thun.

Dieses Blatt hat Jeder zu unterschreiben, der bei der bewußten Sache mitzuwirken hat.

Schuppanzigh
Weiss
Lincke des großen
Meisters verfluchtes Violoncello.
Holz
der letzte, doch nur bei dieser
Unterschrift.

Beethoven.
Schindler Secretarius.

Am 6. März 1825 fand die Aufführung statt, hatte jedoch nicht den gewünschten Erfolg. Übereinstimmend bemängeln die Berichte Schuppanzighs Spiel. Boehm erzählt:²⁾

„Er [Schuppanzigh] ging nicht disponiert zur Produktion und das Quartett mißfiel. Es rührten sich wenige Hände, es war ein schwacher succès d'estime.“

Auch die berufsmäßigen Kritiker verhielten sich zurückhaltend. Ihre Berichte machen den Eindruck, als suchten die Schreiber einen Ausweg aus dem Dilemma, in das sie der Respekt vor Beethoven einerseits, das Unbehagen über das neue Werk andererseits gebracht hatte. Indessen trug nicht das Quartett selbst, sondern Schuppanzighs Spiel die größte Schuld an dem Mißerfolg, was in den Kritiken auch unumwunden anerkannt wird. Der Referent der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ schreibt:³⁾

„Bei Herrn Schuppanzighs Abonnement-Quartett wurde im Verlaufe dieses Monates zum erstenmal ein neues Quatuor in Es von unserem Amphion Beethoven produziert, worüber die Meinungen geteilt sind, weil es vielleicht von den wenigsten — Referent will sich selbst nicht ausnehmen — verstanden und ganz erfaßt wurde. Es ist, man möchte sagen, symphonieartig gearbeitet und höchst künstlerisch kombiniert, will oftmals gehört, und auch von den Ausführenden bis ins kleinste Detail genau zusammen studiert sein.“

Später, bei der Rezension des a-moll Quartetts kommt er nochmals auf diese Aufführung zurück und schreibt, freilich in etwas anderem Sinne:⁴⁾

„Wie das zuletzt vor diesem erschienenen Quartett (Es) anfangs lau aufgenommen, dann erst begriffen, erkannt und nun den geschätztesten Meisterwerken beigezählt wurde, so wird es wohl auch bei diesem neuesten gehen.“

¹⁾ Original in Schindlers Nachlaßmappe I, No. 27. (Berliner Bibliothek.)

²⁾ Boehm, a. a. O.

³⁾ Allg. Musik. Zeitung, Leipzig, 27. Jahrg. 1825, S. 246.

⁴⁾ Ebendasselbst, S. 840.

Der Referent läßt, indem er den Ausführenden fleißiges Studium empfiehlt, durchblicken, daß es daran bei der ersten Aufführung mangelte.

In einer langen Kritik, die auch die späteren noch zu besprechenden Aufführungen behandelt, führt der Rezensent der Wiener Theaterzeitung ähnliche Gedanken aus; auch er schreibt der schlechten Ausführung einen großen Teil des Mißerfolges zu:¹⁾

„Unser genialer Beethoven hat die musikalische Welt wieder mit einem Streichquartett beschenkt, welchem man schon lange sehnsuchtsvoll entgegensah, und welches endlich von den Herren Schuppanzigh, Holz, Weiß und Linke in des ersteren abonnierten Quartetten produziert wurde. Diese Komposition ist von der Art, wie alle klassischen Kompositionen in höherem Stile; sie können nicht so bequem aufgefaßt werden, wie manche andere, welche schon deswegen ein größeres Publikum finden, worauf die ersteren verzichten müssen. Dazu kam noch, daß Herr Schuppanzigh seine Aufführung beschleunigen mußte, wenn er das zögernde Quartett in der versprochenen Frist geben wollte, und also nicht so viele Proben machen konnte, als nötig gewesen wären, und als man von früheren Quartetten Beethovens wohl machte, wie man noch bei vielen Tonkünstlern und Liebhabern erfragen kann, welche in Wien leben. Das Resultat jener Aufführung war das offene Geständnis fast aller Zuhörer, Professoren sowohl als Liebhaber, daß sie wenig oder gar nichts von dem Gange des Tongedichtes verstanden hätten, und schon schien sich eine neidische Nebelhülle vor den jüngsten Stern dieses musikalischen Schöpfergenius ziehen zu wollen. Da veranstaltete ein standhafter Kunstfreund und edler Kenner eine neue Produktion dieses Quartetts durch die obigen genannten Herren, mit der Besetzung der ersten Violine durch Herrn Professor Boehm, da dieser mittlerweile das neue Quartett vor einem kleinen Ausschuße von Kunst Kennern mit besonderem Erfolg gespielt hatte. Dieser Professor trug nun das wundersame Quartett zweimal an demselben Abend vor derselben sehr zahlreichen Gesellschaft von Künstlern und Kennern so vor, daß nichts zu wünschen übrig blieb. Die Nebeldecke schwand und das herrliche Kunstgebilde in blendender Glorie strahlte. Obwohl Professor Boehm leichteres Spiel hatte, denn es war diese Komposition von ihm gehört worden durch einen Meister, wenn auch mangelhaft, doch so vorgetragen, daß man den mit Beethovens Geist vertrauten Künstler erkennen mußte, allein er hat seinem Ruhm durch das dreimalige Spiel dieses ungemein schwierigen Quartettes dennoch einen ausgiebigen Zuwachs verschafft. Solche künstlerische Wettkämpfe sind für die Kunst der größte Gewinn, zumal, wenn wie diesmal selbst der Verlierende nicht unterliegt, denn jeder Unparteiische muß gestehen, daß Herr Schuppanzigh diese Komposition in so kurzer Zeit nicht besser spielen konnte; ob er jene Produktion nicht hätte hinauschieben sollen und können, ist eine andere Frage, welche ein besser Unterrichteter beantworten mag, wenn er dazu Lust hat.“

Beethoven selbst war der ersten Aufführung fern geblieben. Sein Bruder hatte ihm die Ereignisse geschildert und bei seiner Abneigung gegen Schuppanzigh diesen wohl in das schlechteste Licht gesetzt; er hatte behauptet, daß Schuppanzigh das Werk gar nicht verstehe und es nur widerwillig gespielt habe. Dieser Vorwurf war unverdient; Schuppanzigh

¹⁾ Bäuerles Allgemeine Theater-Zeitung, Wien, 18. Jahrg. 1825, S. 212.

hatte in mehr als 20 Jahren bewiesen, daß er dem Genius des Freundes gerecht zu werden verstehe. Nur daß er das Quartett schlecht eingeübt habe, konnte man ihm vorwerfen.

Beethoven war aufs höchste erregt; er wollte unter allen Umständen dem Quartett durch eine Wiederholung den verdienten Erfolg verschaffen und unter dem Einflusse seines Bruders und seines Neffen übergab er es dem Geiger Joseph Boehm,¹⁾ der sich in Wien eines guten Namens erfreute, zum Einstudieren. Boehm selbst berichtet darüber:²⁾

„Beethoven hatte keine Ruhe, bis die Scharte ausgewetzt wurde, er sandte in aller Frühe an mich. — In seiner gewohnten kurzen Weise sagte er zu mir: ‚Sie müssen mein Quartett spielen‘ — und die Sache war abgetan. — Einstreuungen, Bedenken halfen nichts, was Beethoven wollte, mußte geschehen; so übernahm ich denn die schwierige Aufgabe.“

Inwieweit diese Darstellung den Tatsachen entspricht, läßt sich nicht entscheiden; man möchte jedoch annehmen, daß Beethoven nicht so ohne weiteres seinem bewährten Freund das Quartett entzogen habe; das war nicht nur für diesen kränkend, sondern schädigte ihn auch in seinem Quartettunternehmen empfindlich. Johann und Karl van Beethoven waren dem freimütigen Mylord Falstaff nicht gewogen, und schon aus diesem Grunde unterstützten sie Boehms Berufung, indem sie Schuppanzigh als unfähig, das Quartett gut zu spielen, hinstellten.

Da Boehm kein eigenes Quartettensemble besaß, so blieb ihm nichts übrig, als sich der Unterstützung der Mitglieder der Schuppanzighschen Quartettvereinigung zu versichern. Es ist unbegreiflich, daß diese den Antrag annahmen, der Schuppanzigh in seiner Künstlerehre noch mehr kränken mußte als die Entziehung des Quartetts, zumal da Johann van Beethoven obendrein sich auch über sie abfällig geäußert hatte. Die Gespräche des K. H. 42 geben die allseitige gereizte Stimmung wieder:³⁾

(Bl. 1 b.) Karl: „Linke wird heute kommen und will mit Dir sprechen. Boehm glaubt, er will sich über den Bruder beschweren, daß der über ihn geschimpft hat.

Linke wird suchen zu erfahren, wie Boehm das Quartett erhalten von Dir, um dann vielleicht Schuppanzigh zu sagen, daß Boehm sich aufgedrungen habe.

Schuppanzigh dürfte aber das Quartett nun nicht mehr bekommen, weil er sonst Boehm mit seinem Konzert viel schaden kann.

Nur nicht eher, bis das Konzert vorüber ist.“

¹⁾ Joseph Boehm (1795—1876) Schüler von Rode, 1819 Professor des Violinspiels am Wiener Konservatorium, 1821 Mitglied der Kaiserlichen Kapelle, Lehrer u. a. von Joseph Joachim. (Riemann.)

²⁾ Boehm a. a. O.

³⁾ Das K. H. 42 ist nach mehreren darin vorkommenden bestimmten Daten in die Mitte März (etwa 10.—25.) zu setzen.

Der Neffe stand also ganz auf Boehms Seite; er wollte ihm nicht nur die Ehre verschaffen, das Quartett zu spielen, sondern war auch bemüht um seinen finanziellen Vorteil, der durch die Konkurrenz Schuppanzighs beeinträchtigt werden konnte. Daß Boehm, nach seinem eigenen Bericht, zaghaft an das Quartett heranging, wird durch folgende Eintragung bestätigt:

(Blatt 2–2b.) Karl: „Jetzt fürchtet er [Boehm] sich nicht mehr, nur gestern, weil die ganze Stadt davon sprach, war ihm etwas bang.“

Boehm, der sich zeitlebens nicht vom Lampenfieber frei machen konnte,¹⁾ war zuerst vor der Aufgabe, ein Werk zu rehabilitieren, das einem so tüchtigen Künstler wie Schuppanzigh mißlungen war, zurückgeschreckt, fand jedoch bald seinen Mut wieder:

(Blatt 3b.) Linke: „Er [Boehm] findet es [das Quartett] nicht schwer. Freitag ist noch eine Probe und Montags die Produktion. Er wünscht, wenn es möglich ist, seine Stimme noch auf ein paar Tage zu haben, wenn sie kopiert ist.“

Danach hatten also schon Proben stattgefunden, über die wir folgendes erfahren:

„Er [Boehm] hat nur den anderen gesagt, sich nach ihm zu richten.“

Beethoven scheint sich über den Ausgang zu beunruhigen, doch Karl beschwichtigt:

(Blatt 5.) „Er hat gesagt, daß er [Boehm] sich alle Mühe geben würde.

Nicht so schwer wenigstens als es Schuppanzigh macht.“

Beethovens niedergeschlagene Stimmung über den Mißerfolg des Quartetts spiegelt sich in einer Bemerkung Karls wider, die gleich darauf folgt. Der Meister mag geäußert haben, er wolle keine Quartette mehr schreiben, weil er nicht verstanden werde. Da ruft Karl vorwurfsvoll aus:

(Blatt 5.) „Wenn Du nicht mehr schreibst, wer sollte dann schreiben?“

und lobt das neue Quartett:

(Blatt 6.) „Es ist jedes herrlich [nämlich jedes Stück]; das Adagio vorzüglich.“

Von der schon erwähnten Probe Boehms berichtet Karl noch nachträglich:

(Blatt 7b.) „Steiner²⁾ war gestern in der Probe und wurde so begeistert, daß er zum größten Erstaunen der Musici selbe sämtlich traktierte.“

Im Folgenden wird fortwährend von verschiedenen Personen gesprochen; es ist nicht ganz sicher, welche jedesmal gemeint ist:

„Er hat dem Bruder gesagt, er möchte es [das Quartett] haben.“

Entweder ist Steiner gemeint, der das Werk verlegen will, oder der Violinist Mayseder, dessen Cellist sogleich genannt wird:

„Mit Merk [will Mayseder das Quartett spielen].“

¹⁾ Hanslick a. a. O., S. 231.

²⁾ Steiner, der Besitzer des Musikverlages Steiner & Haslinger in Wien.

Jetzt erfahren wir auch einiges von der mißglückten Aufführung durch Schuppanzigh:

„Die übrigen haben sich auf ihn als 1. Violin ausgedet, der alle dirigieren soll. Er hat es selbst nicht gefaßt.“

Die zweite auf Freitag festgesetzte Probe (vgl. oben) rückte heran, alles war gespannt auf das Resultat und man bespricht die Aussichten: (Blatt 12.) Karl: „Die Quartettprobe ist übermorgen.“

(Blatt 14b.) „Linke hat gesagt, es sei jetzt nur ein Spaß, das zu spielen.

Er [wohl Schuppanzigh] hat sich nur geschadet und das wollte er gewiß nicht. Morgen werden schon mehr Leute bei der Probe sein.

Der Wirtschaftsrat, zu dem ich gehe, englisch studieren, kommt auch ins Quartett; er war auch damals drinnen [am 6. März], sagte mir aber, wenn so gespielt werde, werde er das nächste Abonnement nicht mitmachen.

Daß er [Schuppanzigh] es nicht mehr gab, nachdem er es angekündigt hatte, zeigt den Leuten, daß er gar nicht imstande ist, es zu spielen. Holz hat ihm den Vorschlag gemacht, das Quartett an einem Sonntag zweimal hintereinander zu geben, ohne andere Quartette. Das machte er aber nicht.“

Demnach hatte Schuppanzigh auch daran gedacht, die mißglückte Aufführung durch eine bessere wett zu machen. Er wollte sich aber diesmal Zeit zum Einstudieren lassen. Beethoven, ungeduldig, gab vielleicht erst daraufhin das Quartett dem Professor Boehm. Augenscheinlich stammte der vernünftige Gedanke, das Quartett in einem Konzert zweimal zu spielen, von dem zweiten Violinisten Karl Holz, dem späteren Vertrauten Beethovens. Der Meister fragt, warum das Quartett zweimal gespielt werden solle. Karl erklärt es ihm:

„Damit man es recht versteht“ und fährt fort:

(Blatt 16b.) „Boehm wird es nur einmal spielen und es wird genug sein.

Ich wette darauf, daß es jeder verstehen wird, der es von Boehm spielen hört.“

Hier spielte der Eifer, Boehm zu loben, dem Neffen einen Streich: Boehm war klüger und spielte das Werk später doch zweimal. Er hatte eingesehen, daß der Vorschlag Karl Holz' gut war. Nicht so zuversichtlich wie Karl blickte Beethoven auf die bevorstehende Aufführung; er zweifelte doch an der Fähigkeit Boehms, das Quartett richtig interpretieren zu können. Doch Karl ist anderer Meinung:

(Blatt 16b—17.) „Ich weiß aber, daß es bloß deshalb [am 6. März] nicht durchaus verständlich wurde, weil die Primstimme so schlecht ging. Steiner sagte bei der Probe [Boehms], jetzt erst fasse er es vollkommen und begreife gar nicht, wie das ein und dasselbe Quartett sei, was Schuppanzigh gespielt hat.“

Karl übertreibt auch hier; wir können nicht glauben, daß der erfahrene Schuppanzigh das Quartett bis zur Unkenntlichkeit verunstaltet

hätte. Doch die Aufführung war einmal verunglückt und blieb es. Mancherlei Zwischenfälle hatten die Wirkungen beeinträchtigt:

„Es geschahen viele Störungen. Erstlich gings nicht recht zusammen, dann sprang dem Schuppanzigh eine Saite, was auch viel dazu beitrug, da er nicht einmal eine zweite Violine bei der Hand hatte.“

(Dies mögen alle Quartettspieler als Warnung beherzigen!)

Im K. H. o. N. (28 Blätter) (Ende März) spricht Johann noch einmal über die Ursachen des schlechten Spiels:

(Blatt 27.) „Linke sagte mir, sie wären durch die ersten Quartetten schon zu sehr ermüdet gewesen, als daß sie dies neue Quartett noch gut hätten spielen können.“

Schuppanzigh hatte unklugerweise, um das Abonnementskonzert im gewohnten Rahmen zu halten, vor dem Es-dur Quartett einige andere Nummern gespielt. Etwas weniger wäre hier mehr gewesen. Diese Ansicht scheint auch Beethoven dem Bruder gegenüber zu äußern, worauf dieser antwortet:

„Das habe ich ihnen schon in der Früh gesagt; da hat aber Herr Schuppanzigh mich ausgelacht.“

Boehms zweite Probe hatte stattgefunden, war aber nicht zur Zufriedenheit ausgefallen:

(K. H. Blatt 22.) „Boehm ist nicht ganz zufrieden mit dem Ensemble.

Linke spielt mühsam.

Schuppanzigh ist sehr böse auf Boehm und die übrigen.

Erst Mittwoch ist die Produktion.

Boehm wünscht es: Weiß kann aber, glaub ich, nicht.

Wenn es abends wäre, würde es besser sein.

Schuppanzigh hat gesagt, er hätte nicht geglaubt, daß sie ihm das antun würden.

Boehm sagt, Schuppanzigh exerciere gar nicht.

Boehm hat um seine Stimme bitten lassen.

Es kommen über 20 Personen zu ihm.“

Aus diesem Gespräch geht hervor, daß die eigentliche Quartettaufführung von Montag auf Mittwoch verschoben wurde, weil Weiß, der Violaspieler, am Montag keine Zeit hatte, vielleicht auch, um noch eine Probe halten zu können. Die hier besprochene Aufführung fand bei Boehm statt oder in einem von ihm gemieteten Lokale; nur 20 Personen nahmen daran teil; sie war also nicht öffentlich, vielmehr eine Art Generalprobe, von der Johann später berichtet:

(Blatt 29.) „Das erste Quartett von Dir ist heute mit ungeheurem Beifall gemacht worden, alles hat laut geschrien.“

Die Bezeichnung „erstes Quartett“ für das in Es-dur kommt öfters vor; man dachte dabei an das im Entstehen begriffene zweite in a-moll, ja sogar bereits an die folgenden, die auch schon projektiert waren.

Der Tag dieser Generalprobe im kleinen Kreise läßt sich ziemlich genau durch chronologische Anhaltspunkte bestimmen: er fällt bestimmt in die Woche vom 20.—26. März, und zwar in die ersten Tage. Die größte Wahrscheinlichkeit haben der 20. oder der 22. März.¹⁾ Karls frühere Angabe, daß die Aufführung am Mittwoch stattfinde, ist nicht auf sie zu beziehen, sondern auf die bald darauf folgende offizielle, die — auch wieder nach der Stellung der sie betreffenden Notizen im Konversationsheft — auf Mittwoch, den 23. März, zu setzen ist.²⁾ Am Tage dieser Aufführung notiert Karl:

(Blatt 37.) „Es kommen alle vom Quartett hin. — Steiner, Mayseder etc. — Vom Quartett weg!“

(Blatt 42b.) „Willst Du nicht zu Haus essen? Nach dem Quartett wird es zu spät.

Wo willst Du hingehen?

Boehm macht das Quartett heute zweimal hinter einander.“

Das war also die große Aufführung, die „réparation d'honneur“! Es erweist sich auch hier der Referent der Theaterzeitung als zuverlässig, der angibt, daß Boehm das Quartett zweimal hintereinander spielte, nachdem er in kleinem Kreise damit Erfolg gehabt hatte (vgl. oben). Beethoven blieb dieser Aufführung, wie damals der Schuppanzighschen, fern; er ging nicht gern unter die Leute; seine Taubheit genierte ihn.

Der große Erfolg bewog Boehm, noch einmal um das Quartett zu bitten; dieses Mal wollte er es zu seinem eigenen Nutzen in einem Benefizkonzert spielen. Durch Johann ließ er Beethoven seine Bitte vortragen:

(Blatt 44.) „Boehm läßt Dich bitten, ihm das Quartett zu einem Konzert zu geben. Steiner hat schon sechs bis sieben Billets genommen.

Man reißt sich darum.“

Über die Aufführung selbst berichtet der Bruder:

(Blatt 45.) „Sie haben heut bei so vielen Leuten alle die Drema gehabt, allein Boehm hat herrlich das erste Stück, wo das Thema einfällt, durchgeführt.“

Beethoven weiß nicht, was „Drema“ bedeuten soll; Karl erklärt's ihm: „Trema oder Angst; auch Boehm.

Er hat aber gleich aufgehört und frisch angefangen.“

¹⁾ Blatt 29b wurde sicher nach dem 19. März geschrieben. Blatt 30b am 20. oder 22.

²⁾ Blatt 36 wurde am 22. März beschrieben.

Also gleich im Anfang war auch Boehm entgleist, wahrscheinlich beim Übergang des Maestoso in das Allegro des ersten Satzes; um nicht vollständig umzuwerfen, hatte er es vorgezogen, den Satz noch einmal zu beginnen. Trotzdem konnte man mit diesem Erfolg zufrieden sein:

(Blatt 45b—46.) „Es war in allem eine Stimme, daß noch kein solches Quartett existiere.“

Die Verwebungen sind so groß, daß jeder nur zu tun hat, ein Instrument zu beobachten; daher wünscht jeder, viermal das Quartett zu hören.“


Nun wurden auch die Verleger auf das Quartett aufmerksam:

„Er wünscht Dein zweites Quartett zu haben. Steiner.“

Die einstmaligen guten Beziehungen Beethovens zu der Firma Steiner & Haslinger hatten in den letzten Jahren mehrfache Trübungen erfahren. Jetzt versuchte Steiner, sich des noch nicht vollendeten a-moll Quartetts schon im voraus zu versichern; doch ohne Erfolg. Nicht er, sondern Schlesinger in Berlin erhielt das Werk, als es fertig war.

(Schluß folgt)





DIE TAKTART IM ERSTEN SATZE VON BEETHOVENS C-MOLL SYMPHONIE

von Martin Frey-Halle a. S.



Als ich kürzlich in Leipzig unverhofft das Glück hatte, einige Stunden im interessanten Gespräche mit Max Reger über allerlei brennende Zeit- und Streitfragen zu verbringen, kam der jüngste musikalische Ehrendoktor auch auf das Bestreben eines seiner Schüler, die Taktarten in Beethovens Werken richtigstellen zu wollen, zu reden. Ich traute meinen Ohren nicht, als ich aus dem Munde des fortschrittlichsten Musikers den so ganz und gar konservativen Gedanken vernahm, man solle die Taktstriche so stehen lassen, wie sie Beethoven gesetzt habe. Als ich ihm daraufhin entgegenhielt, daß Beethoven, so weit mir erinnerlich sei, den $\frac{3}{4}$ Takt gar nicht verwende, der doch ungleich häufiger als der $\frac{3}{8}$ Takt ist — analog dem $\frac{6}{8}$ Takt, der ebenfalls in der Musik eine wichtigere Rolle spielt als die $\frac{3}{8}$ Taktart — und die Frage an Reger richtete, ob er da auch gegen eine Berichtigung der Phrasierung sei, erwiderte er: „Mit der Phrasierung ist das halt was anderes.“

Ich vermochte nun leider nicht einzusehen, daß man mit den sich von Taktstrich zu Taktstrich schwingenden Legatobögen aufräumen dürfe, die Taktstriche selbst aber wie die politischen Grenzpfähle respektieren müsse. Das war doch ein offener Widerspruch! Reger führte zur Bekräftigung seiner Ansicht die c-moll Symphonie Beethovens an, die ein ganz anderes Gesicht bekommen würde, wollte man die Taktstriche darin ändern. Den Musiker leide schon sein musikalisches Gefühl, sie richtig zu interpretieren.

Nun hat Felix Weingartner auf seinen Gastdirigentenreisen öfter ganz sonderbare Erfahrung in diesem Punkte gemacht, und der berühmte Dirigent sieht sich deshalb veranlaßt, die Taktstriche des ersten und des dritten Satzes der „Fünften“ in seinem verdienstvollen Buche „Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens“ richtiger zu stellen. Ich sage richtiger, denn es laufen ihm doch einige Irrtümer unter, die ich im Folgenden beleuchten möchte.

Die für den ganzen ersten Satz so überaus wichtigen Takte sehen in der Originalnotierung bekanntlich so aus:

a) Original



b) Weingartner



Offenbar ist Felix Weingartner nicht in den fünf Einleitungstakten, sondern erst in dem sich danach entwickelnden Satze der richtige Gedanke aufgeblitzt, daß ein Taktstrich fehl am Orte ist, und von hier aus rückwärtsgelangen er, indem er je zwei Takte zu einem zusammenfaßt, zu dem unrichtigen Ergebnis, daß er die Schwerpunkte in die Mitte seiner

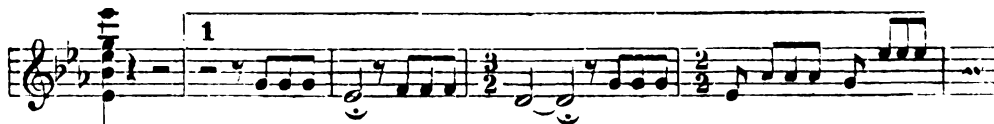
Takte setzt. Weingartner fordert hier mit seinen Taktstrichen zum Widerspruch heraus; denn wenn wir seiner Weisung folgen, je zwei Takte zusammenzufassen und durchgehends festzuhalten, so kommen wir Takt 22 des Originals in die Zwangslage, den Taktstrich plötzlich anders als am Eingange stellen zu müssen. Da er sich aber hier durchaus am richtigen Platze befindet, so sieht man nicht recht ein, warum Weingartner nicht am Eingange der Symphonie richtig deklamiert. Sollten ihn im vierten und im fünften Takte die zwei halben Noten, deren letzte noch eine Fermate trägt, beeinflußt haben? Hier sowohl wie nach der ersten Aufstellung des ausgeführten Hauptthemas müssen wir drei Takte uns als einen Takt vorstellen, da sich Beethoven ohne Zweifel nur von dem Gedanken hat leiten lassen, der zweiten Fermate eine für das Auge erhöhte Bedeutung geben zu wollen. Er kannte jedenfalls die leidige Gewohnheit vieler Musiker zur Genüge, die Bedeutung der Fermaten zu wenig zum Ausdruck zu bringen, und Beethoven verfiel nun — hier soll eben der Zweck das Mittel heiligen — auf ein ungewöhnliches Mittel in der Notierung. Wenn jeder ausübende Musiker bedenken wollte, daß die Fermate in der Musik Geßlers Hut ist, vor dem wir wie seinerzeit die Schweizer unsere Reverenz zu machen haben, so wäre das auffällige Haltezeichen Beethovens nicht nötig. Wie der zweite Takt metrisch das Übergewicht über den ersten hat, so auch hier die zweite Fermate über die erste.

An der durch ein Sternchen im Notenbeispiel (Seite 65 unten) bezeichneten Stelle sind drei Beethovensche Takte zweimal zu Takttriolen zusammenzufassen ($\frac{3}{2}$ Takt):



Eine falsche Folgerung zieht Felix Weingartner am Ende der Exposition bei den Wiederholungsstrichen. Die Verteilung der zwei Taktpausen auf den Schlußtakt und den Anfangstakt ergeben die richtige Lage der Taktstriche für den Beginn:

Wiederholung



Schluß mit Durchführungsteil



Zu Beginn des Durchführungsteiles zeigt sich, daß Beethoven zwei Takte ineinander geschoben hat, indem er die Streicher sofort nach den Klarinetten und Hörnern einsetzen läßt. Hier läßt er die trennende Fermate aus, um mit drängender Energie die Weiterentwicklung herbeizuführen.

Die Annahme Weingartners, daß sich die Zusammenfassung von je zwei Takten durchgehends beibehalten läßt, erweist sich als eine irrige. Haben wir schon gleich am Anfange des Durchführungsteiles einen um die Hälfte verkürzten Takt, so sehen wir in den Takten 18—44 des Durchführungsteiles in der Originalnotierung überhaupt hinsichtlich der Stellung der Taktstriche die interessanteste Stelle des ersten Satzes vor uns. Die Takte 18—20 vereinigen sich zu einer Takttriöle, bilden also einen $\frac{6}{4}$ ($\frac{3}{2}$) Takt. Von Takt 21—44 trennen sich die Violinen im Taktrhythmus auf kurze Zeit von den Violoncelli, um ihre entgegengesetzte Meinung weiterzuverfechten. Will man nämlich gerechterweise die Bässe (Violoncelli) ihren Part genau so deklamieren lassen, wie es die Violinen in den Takten 13—18 taten, so ergibt sich für die Violoncelli Takt 21 ein $\frac{2}{4}$ ($\frac{1}{2}$) Takt, dem sich $\frac{4}{4}$ ($\frac{2}{2}$) und ein $\frac{6}{4}$ ($\frac{3}{2}$) Takt (Takttriöle) anschließen:



5*

Die Oberstimme spielt dagegen von Takt 21 an etwas eigensinnig erst vier Takte hindurch im $\frac{4}{4}$ Takt. In Takt 29 treffen die metrischen Schwerpunkte zusammen, doch die Einigkeit ist nur ganz vorübergehend. Während die Obermelodie hier nach einem $\frac{2}{4}$ Takte den $\frac{4}{4}$ Takt wieder beibehält, wechselt die untere Melodie mehrmals zwischen $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$ und $\frac{6}{4}$ Takt. Erst in Takt 44 tritt die taktrhythmische Übereinstimmung auf zehn Takte der Beethovenschen Notierung ein, worauf sich wieder Unregelmäßigkeiten einstellen. Sobald man die Takte 54 und 55 als $\frac{2}{4}$ Takte annimmt, so türmt sich das Motiv wie Eisblöcke beim Eisgange übereinander. Die Takte 58—60 und 66—68 vereinigen sich wieder zu Takttriolen ($\frac{6}{4}$), und die beiden Gruppen trennt der $\frac{2}{4}$ Takt in Takt 63. Takt 71 ist ebenfalls als $\frac{2}{4}$ Takt und die drei folgenden sind als Takttriole aufzufassen. Von Takt 75—120 herrscht glatter $\frac{4}{4}$ Takt, während die nun folgenden, zur Reprise drängenden 4 Takte, im $\frac{2}{4}$ Takt interpretiert, die Steigerung noch erhöhen:

55

60

65

70

75

80

85

Die nun einsetzende Reprise bringt wie am Eingange zuerst einen $\frac{1}{4}$ und dann einen $\frac{3}{4}$ Takt, woran sich acht Takte mit $\frac{1}{4}$ als Taktart anschließen. Nach dem kurzen Oboensolo wechseln $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$ Takt zweimal ab. Der unruhige Charakter ist in den folgenden 22 Takten von Beethoven beibehalten. Wir empfinden hier zwei $\frac{1}{4}$ Takte, sieben in $\frac{2}{4}$, die Beethoven durch die *sforzati* deutlich kennzeichnet, und dreimal $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$, mit-



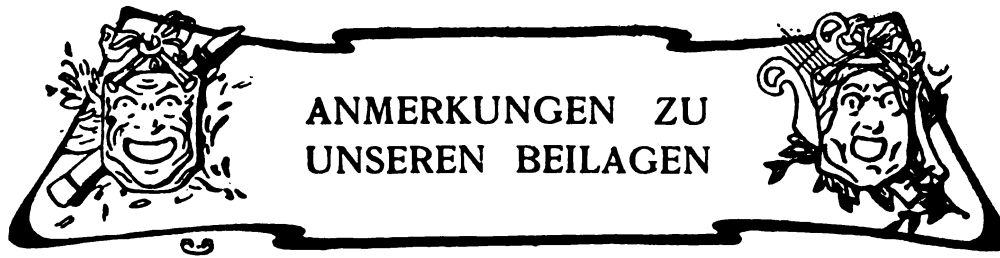
einander sich ablösend. Der Held hat nun endlich seinen inneren Frieden wiedergefunden, wie wir aus dem im ruhigen $\frac{4}{4}$ Takt dahinfließenden Seitenthema (C-dur) deutlich heraushören:



Mit dem Eintritt des aus der Höhe herabstürzenden Hauptmotives kommt später auch sofort die taktrhythmische Unruhe fühlbar zum Ausdruck. Die Stellung der Taktstriche in dem betreffenden Abschnitte ist aus dem früheren ähnlichen leicht zu erraten. Aus Rücksicht auf den Raum, den das Notenbeispiel beanspruchen würde, glaube ich den Beleg auslassen zu dürfen.

Nach dem Schluß auf dem Sextakkorde des Des-dur Akkordes, des Subdominant-Leittonwechselklanges in c-moll, setzt das Hauptmotiv piano wie fragend in der Umkehrung ein, eine Generalpause schiebt sich ein, und dann bricht mit elementarer Wucht das Motiv auf dem verminderten Septakkorde, über Fis auf vier Takte ausgedehnt, auf den Zuhörer herein. Von hier an verläuft der Symphoniesatz ohne weitere metrische Störung bis zum Schluß.

In dem oben ausgeführten Sinne vorgetragen, wird der herrliche Satz ohne Zweifel ein anderes, vielleicht ungewohntes Gesicht bekommen, darin stimme ich Max Reger bei. Doch meine ich: wir sind verpflichtet, die geniale Unregelmäßigkeit des Taktes, die durch die Unruhe des Kampfes psychologisch erklärt, ja sogar bedingt ist, mit voller Deutlichkeit zum Ausdruck zu bringen.



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wir wollen mit den neun Beethoven-Blättern dieses Heftes den unseres Wissens ersten Versuch machen, nur Werke lebender Künstler zur Wiedergabe zu bringen. Unsere Wahl fiel auf vier Werke der Plastik, drei Radierungen und zwei Zeichnungen.

Max Klingers Beethoven-Monument ist allbekannt. Wir publizierten Essay und Bild in Heft 17 des I. Jahrgangs. In die Entstehungszeit des einzigen Denkmals führt uns das erste unserer Blätter, auf dem wir die Gestalt Beethovens ziemlich fertig vorfinden. Wir sehen hier den nackten Körper im Profil, was auf keiner Nachbildung des fertigen Bildwerkes möglich ist, da dem Betrachter der Rumpf des Dargestellten durch den goldenen Thronessel entzogen wird. Wir befinden uns in Klingers Werkstatt, der Künstler überblickt prüfend seine Arbeit; auch hat der Adler, des Olympiers gewaltiges Attribut, schon seinen Platz zu Füßen der Gestalt.

Max Lange, ein anderer Leipziger Künstler, hat den Heros mehrmals gestaltet, einmal als Kolossalherme, das andere Mal in etwas über Lebensgröße. Die erstere existiert bisher nur in Gips und ist vom Künstler als Abschluß eines Kammermusiksaales, dessen Nische oder Apsis sie füllen soll, gedacht. Bei diesem Entwurf ist das 1901 modellierte Werk verblieben. Die kleinere Büste entstand 1903, ist in Marmor ausgeführt und im Privatbesitz. Beide Auffassungen zeigen Beethoven in seiner Spätzeit: die erste den über einen Gedanken sinnenden Schöpfer in wuchtiger Gebärde und energischem Ausdruck, die zweite in gebändigter Kraft und einer von der Klassik beeinflussten Haltung.

Unter den vielfach vorkommenden Reliefs soll uns das von Eugen Schlipf am willkommensten sein. Es vermeidet glücklich die ausgetretenen Pfade der Süßlichkeit und ist trotz reicher Abtönung malerisch edel und voll Haltung. Die Plakette, die von Albert Auer aus Stuttgart zu beziehen ist, hat mehrere Seitenstücke von anderen Tonmeistern desselben Bildhauers. Auch sind Schlipf zwei Beethoven-Büsten zu verdanken.

Von den Radierungen ist die von John Philipp schon durch ihr großes Format die wirksamste; sie mißt 62 × 47 cm. Der als Porträtmaler wohlbekannte Künstler betont in seiner Radierung vornehmlich die malerischen Werte. Von wohltuender Wirkung ist die feine Lichtverteilung, von zartestem Reiz die Linienführung, die weich bleibt und doch charakteristisch ist, von pikanter Abtönung das licht gehaltene Haupt gegen die dunkel gegebene Masse des Rumpfes. Neben einem Vorzugsdruck auf Japan zu 100 Mk. existiert ein Schrftdruck für nur 20 Mk., ein mäßiger Preis für das wertvolle Blatt. Die Verleger sind Grauert & Zink in Berlin.

Die kleine Radierung von Moritz van Eyken — das Original ist nicht größer als unser Druck — ist ein Kabinetstückchen moderner Griffelkunst. Eine rasch hingeworfene Miniatur, die, so winzig sie sich präsentieren mag, doch durch ihren energischen Strich eine vollausgereifte Leistung des hochgeschätzten Künstlers ist, der nicht das erstmal den Bonner Meister zum Vorwurf einer Radierarbeit gemacht hat. Wir erinnern an sein interessantes Blatt, das wir unseren Lesern in Heft 13 des II. Jahrgangs vermittelt haben.

In das Gebiet des Mystischen führt uns Alois Kolb. Die Idee, die ihn geleitet haben mag, läßt so viele Deutungen zu und ist so verschieden ausgelegt worden, daß

wir jedem unserer Leser überlassen wollen, sich vorzustellen, was der ausgezeichnete Wiener Graphiker bei seinem Motiv „sich gedacht“ haben mag. Jedenfalls gehört das originale Blatt nicht zu der großen Klasse der Alltäglichen; schon durch seine Technik hat es allerersten Rang, von der unsere starke Verkleinerung nur schwache Vorstellungen gibt, wenn auch hier manches reizvolle Detail erkennbar ist. Die Radierung erschien 1906 bei der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien.

Karl Bauer hat sich in den letzten Jahren zu einem unserer fruchtbarsten Porträtzeichner entwickelt. „Charakterköpfe zur deutschen Geschichte“ betitelt sich seine 1907 vollendete Sammlung von 32 Federzeichnungen, die bei B. G. Teubner in Leipzig erschien und vom Verlag zu minimalen Preisen in den Handel gebracht ist. So kostet das einzelne Blatt nur 60 Pfg. Man wird seinem Beethoven-Kopf, der dieser Galerie entnommen ist, nur volles Lob spenden können; Bauer hält den Tonmeister von jeder Idealisierung frei, kleidet ihn in das schlichte Alltagsgewand, vermeidet alles, was nach Pose schmeckt, und gibt in kräftigen Zügen das mannhafte Bild des mannhaften Menschen wahr und bedeutend.

Franz Stassens Mondscheinsonate kennen jedenfalls viele unserer Leser aus mannigfachen Publikationen. Wir wiederholen die buntfarbige Steinzeichnung hier gern, weil sie zum Kreis der modernen Beethovendarstellungen gehört. Das Beiwerk, das natürlich nur die Stimmung charakterisieren will, die der Zeichner aus dieser Tondichtung des Meisters gewonnen hat, tritt hinter den Porträtgedanken eigentlich zurück; denn Beethovens Gestalt ist wirksamer als die zauberhafte Erscheinung, die ihn umschwebt. Längst als vorzügliches Blatt anerkannt, gehört diese Mondscheinsonate zu dem großen Archiv von Illustrationen, die Stassen aus dem Stoffkreis der Musik gewonnen hat. Uns dünkt sie eine seiner feinsten Inspirationen.



Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beifügt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.

Berlin W 57, Bülowstraße 107.



U. of M.



IX. 13

MAX KLINGERS BEETHOVEN
IN UNFERTIGEM ZUSTAND

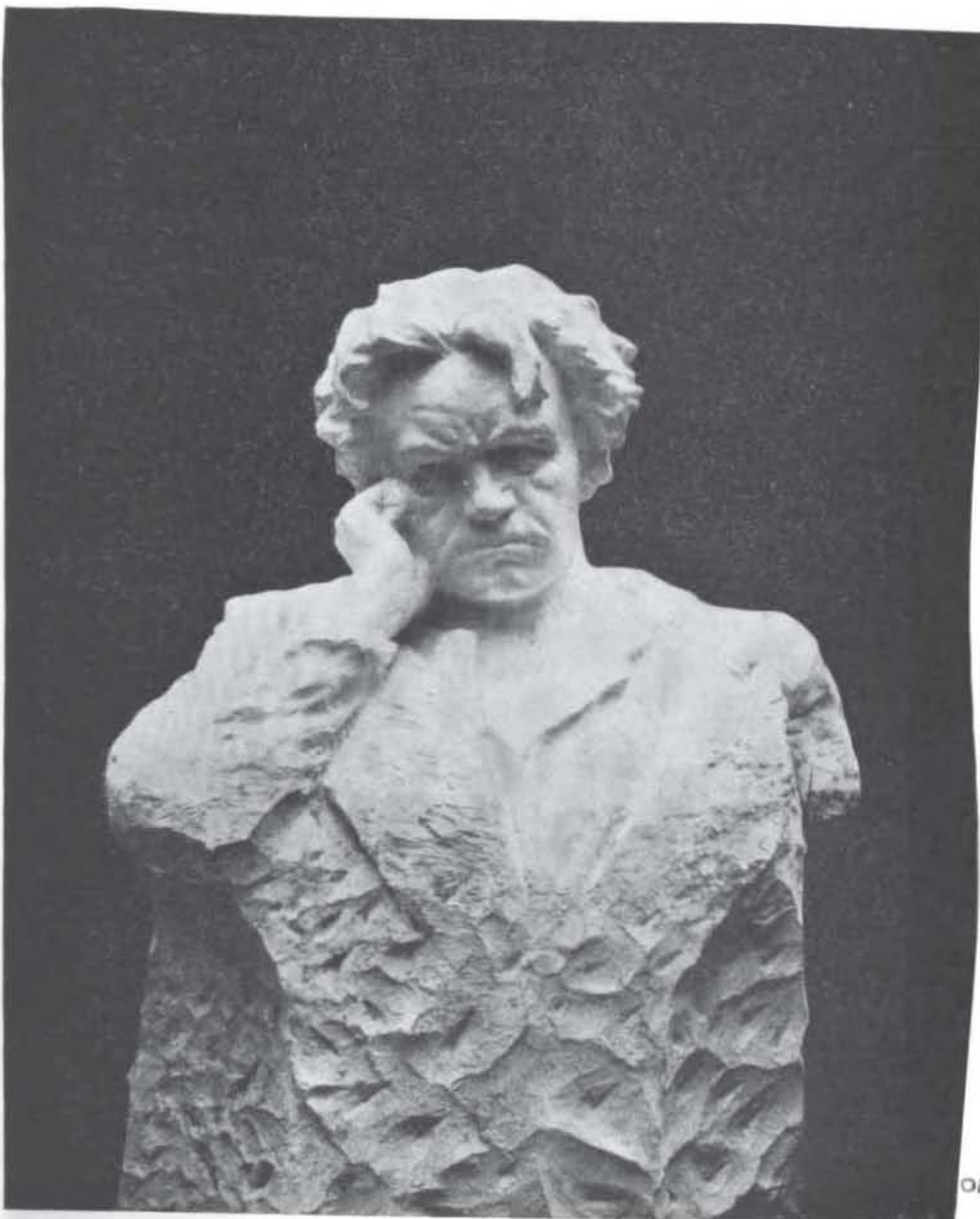


UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 13

BEETHOVEN
Kolossalherme
von Max Lange



U of M
OF MICH



IX. 13

BEETHOVEN
Kolossalherme
von Max Lange



OF
MICH



IX. 13

BEETHOVEN
Marmorbüste von Max Lange

UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 13

BEETHOVEN
Marmorbüste von Max Lange

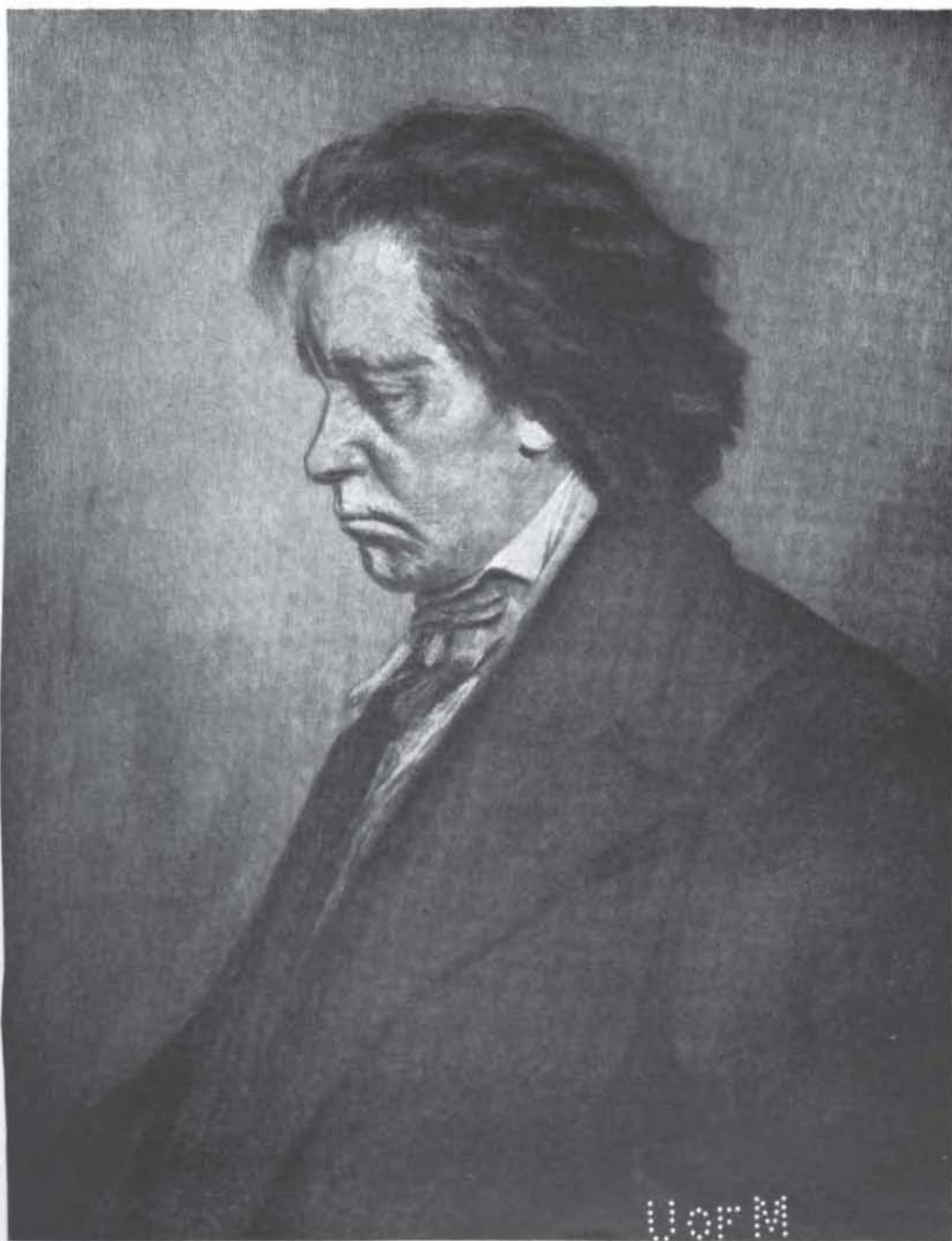


BEETHOVEN-PLAKETTE
von Eugen Schlipf



IX. 13

U of M



OF
MICH



IX. 13

BEETHOVEN
Radierung von John Philipp



1814
Moritz van Eyken

BEETHOVEN
Radierung von
Moritz van Eyken



IX. 13

U of M



BEETHOVEN
Radierung von Alois Kolb



IX. 13

U of M

Mit Genehmigung der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien



IX. 13

BEETHOVEN
Federzeichnung von Karl Bauer

Vorn

Aus der Mappe: „Charakterköpfe zur deutschen Geschichte“ von Karl Bauer

Mit Genehmigung des Verlages B. G. Teubner in Leipzig

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



OF MICH
UNIV



IX. 13

MONDSCHHEINSONATE
VON FRANZ STASSEN



Mit Genehmigung des Verlages Fischer & Franke, Berlin

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

8. BEETHOVEN - HEFT

Die Welt ist ein König, und sie will geschmeichelt sein,
soll sie sich günstig zeigen — doch wahre Kunst ist
eigensinnig, läßt sich nicht in schmeichelnde Formen
zwängen.

Ludwig van Beethoven

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 14

Zweites Aprilheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LANDER.

INHALT

Fritz Cassirer

Beethoven in seinen Briefen (Schluß)

Dr. Alfred Ebert

Die ersten Aufführungen von Beethovens Es-dur Quartett
(op. 127) im Frühling 1825 (Schluß)

Hugo Riemann

Beethovens „Prometheus“-Musik ein Variationenwerk
(Schluß)

Dr. Alfred Ebert

Sechs Briefe Beethovens an die Gräfin Marie von Erdödy
und einer an Therese von Malfatti (?)
nach den Originalen mitgeteilt

Besprechungen (Bücher)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Namen- und Sachregister zum 34. Band der MUSIK

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte,
Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene
Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:

Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für

England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London

54 Great Marlborough Str.


für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York

für Frankreich: Costallat & Co., Paris

BEETHOVEN IN SEINEN BRIEFEN

von Fritz Cassirer-Potsdam

Schluß

 Die Weltanschauung dieses antiken Menschen bildet sich unter der dauernden Einwirkung der griechischen und römischen Schriftsteller. Plutarch hat ihn „die Resignation gelehrt“ (36), Homer bietet ihm die Fülle einer heiteren Diesseitigkeit und Lebensklugheit („Wie der weise Odysseus weiß ich mir auch zu helfen“) (1116). Er liest Plato (Schindler bezeugt es), Euripides, Tacitus, Cicero, und von seinem Jungen weiß er auch nichts Höheres zu rühmen, als daß er „im sechszehnten Jahre . . . in den reichen Schriften der Griechheit schon ganz zu Hause ist“ (871).

Das Altetum ist ihm Befreier, wie den Großen der Literatur. Aber Schiller und Goethe gehen ihm ja zeitlich voraus, und so empfängt er das antike Gut gewiß vornehmlich aus ihren Händen. Sie sind ihm die obersten Helfer beim Bau der Weltanschauung, sie geben ihm mit den letzten Einsichten des deutschen Geistes den Schlußstein zu jenem großen Gebäude der antiken Geisteswelt. Beethoven empfängt aus ihren Händen die Quintessenz der Kantischen Philosophie.

Es ist schwer zu sagen, wie weit der „Alte vom Königsberge“ etwa direkt auf ihn gewirkt haben möchte. Ob er einmal versucht hat, die Schriften des Philosophen selber zu lesen? Es ist nicht wahrscheinlich. Es war nicht seine Sache. (In seinem Nachlasse findet sich nur ein Exemplar der „Naturgeschichte und Theorie des Himmels“.) Aber die Grundbegriffe des kritischen Idealismus haben doch überall in seinem Denken ihre Spur eingedrückt, und seine Briefe geben Belege genug dafür.

Die Dreieit von Schönheit, Wahrheit und Sittlichkeit ist ihm ein Glaubensartikel, und besonders ist es für ihn, den Künstler, bedeutsam, daß ihm die Wissenschaft neben der Kunst in gleicher Wichtigkeit feststeht. „Kunst und Wissenschaft“, das weiß er, „erhöhen den Menschen bis zur Gottheit“ (295). „Durch sie sind die edelsten Menschen verbunden“ (1098), sie sind es, die „ein höheres Leben andeuten und hoffen lassen“ (1029). Er ist kein romantischer Ästhet, das Wissen ist ihm nicht nüchtern, die Welt nicht nur ästhetisch gerechtfertigt. Darum bestrebt er sich, wie er

8*

gesteht, „den Sinn der Besseren und Weisen jedes Zeitalters zu fassen“ (202) und in ein theoretisches Lehrbuch trägt er die Maxime ein: „Verloren ist jeder Tag, an dem wir nicht Nützliches gelernt haben.“

Aber solche Denkweise ist gerade im Sinne eines Künstlers Kantisch. Erst in der Gedankenwelt des deutschen Idealismus erhält die Schönheit ihren unveräußerlichen Platz im Systeme der Grundtendenzen des Geistes, ohne doch selbst zur letzten Gesetzgeberin erhoben zu werden. Die Welt der Erkenntnis behauptet ihrerseits ihr Recht, und indem diese beiden Welten sich gegenseitig zugleich fordern und ausschließen, werden sie zu Sinnbildern eines noch Höheren, das sie immer von neuem erzeugt und wieder vernichtet. Sie sind Botinnen eines Ideenreiches, und der Künstler ist ein Bürger und Verkünder desselben. „Mein Reich ist in der Luft,“ sagt Beethoven in naivem Gleichnisse (371) und: „Mir ist das geistige Reich das Liebste und die oberste aller geistigen und weltlichen Monarchieen“ (398).

Aber der Mensch ist kein Geisterwesen. Wir sind „Endliche mit dem Unendlichen Geist“ (466). „Unendlich unser Streben“, aber: „endlich macht die Gemeinheit alles!“ (190). Wir sind Zwitterwesen. Brauchen wir doch für die gemeine Notdurft des Lebens die „untere Nahrung“ (1092). Ja, „die unterirdischen Mächte“ ziehen uns herab (932), und dann muß der „Blick nach oben“ sich „auf die Erde verlieren“ (1096).

Wie entgehen wir nun dem Zwiespalte unserer Natur? Werfen wir das Leben fort wie eine lästige Hülle? Sollen wir Eremiten werden, um das „geistige Reich“ in uns zu verwirklichen? Sollen wir unsere Erlösung vom Tode erwarten und bis dahin still sein und ergeben und untätig? Oder verschreiben wir uns den „unterirdischen Mächten“ und leben das Leben als einen sinnlosen Zufall von Begierde zu Genuß? Was soll der Unmensch Faust tun in diesem Widerstreite? —

Goethes Antwort heißt: Er soll den Spaten zur Hand nehmen, er soll das Ideal aus der Erde graben.

Kants Antwort heißt: Er soll dem Sittengesetz gehorchen, und dessen Tendenz ist — praktisch.

Und Beethovens Antwort?

In ein Konversationsheft vom Jahre 1820 schreibt er: „Das moralische Gesetz in uns, und der gestirnte Himmel über uns — Kant!!!“ Beethoven, der Künstler, antwortet mit der Kantischen Formel. Blitzhell leuchtet die Spur hier auf, die von dem Philosophen zu dem Musiker führt. Die Grundidee des kritischen Idealismus hat in ihm gezündet, das Gesetz des kategorischen Imperativs gibt ihm den Schlüssel zu sich selbst.

Kunst und Wissenschaft und selbst das Leben — sie sind Symbole eines unbegreiflichen Urgesetzes, das, ursprünglicher als sie, oberster Quell aller anderen Werte, in unerfaßlicher Tiefe gebietet. Dieses Ur-

gesetz ist inkommensurabel. Niemals kann es sich realisieren. Was es gebietet, muß zum Ereignisse werden, aber, was sich ereignet, muß Gleichnis bleiben. Die Gleichnisse wechseln und ziehen vorbei und, indem sie vorübergleiten, eine glänzende Bilderreihe, enthüllen sie, was sich gar nicht anders aussprechen kann: das Gesetz der Form. Der Imperativ will Form, und durch die Form macht er aus dem Individuum — die Persönlichkeit.

„Wie der Staat eine Konstitution haben muß, so der einzelne Mensch eine,“ so drückt Beethoven das aus (Tagebuch). Er weiß also, daß der Mensch erst Persönlichkeit ist, wenn er seiner Individualität eine Konstitution gibt, das heißt: wenn er ihr Form verleiht. Er stabilisiert damit das Gesetz des sittlichen Imperativs.

Aber dieser Imperativ ist kategorisch, lehrt Kant. Die Neigungen des Herzens, der Liebe, des Mitleids dürfen nicht Sitz und Stimme haben bei seinen Entscheidungen. Beethoven weiß das; er dekretiert: „Gnaden braucht es keine, nur Gesetze!“ (909) und im Tagebuche: „Die Schwachheiten der Natur sind durch die Natur selbst gegeben, und die Herrscherin Vernunft soll sie durch ihre Stärke zu leiten suchen.“

Und nun das Dritte, das Entscheidende. Was wird aus Faust? Wie antwortet darauf Beethoven? Weiß er, daß Faust den Spaten nehmen muß, um das Ideal zu finden? Weiß er, daß der kategorische Imperativ praktisch ist? — „Man muß“, antwortet das Tagebuch, „nicht durch Armut sich wider den Verlust des Reichtumes zu schützen, noch durch den Mangel an Freundschaft wider den Verlust der Freunde, noch durch Enthaltung vom Kinderzeugen wider den Tod der Kinder, sondern durch die Vernunft wider alles.“ Diese Vernunft ist also nicht stoisch, sie duldet keine Entsagung. Durch Handeln gebietet sie, das „geistige Reich“ zu realisieren, und ihre einfache Weisung lautet: „Vieles ist auf Erden zu tun, tue es bald!“ (Tagebuch).

Der innerste Nerv des Denkers Beethoven liegt hier zutage. Er denkt, wie er handelt, und es zeigt sich nun, daß er bewußt handelt, wie er denkt. Sein Leben schien uns wie ein stetes Erlösen durch die Tat, und nun zeigt sich, daß seine Maximen, genährt an antiker Weisheit, gereift an der Berührung mit Kant, ihn in ebendieser Richtung antreiben, und daß der Mann zu sich selbst in klarer Erkenntnis immer wieder sagen darf: Gerade so wie du lebst, so sollst du auch leben. Es ist gut so, wie du lebst. Wie ist größere Heiterkeit denkbar? — —

In dieser Gedankenwelt ist der Schmerz noch kein Einwand gegen den Wert des Lebens. Noch wird er nicht ernsthaft gewogen und bedacht, noch ist er nicht „Weltschmerz“. Er ist da, schlicht, als ein

Ingrediens der Existenzbedingungen, und er ist vielleicht das wichtigste, das unentbehrlichste. Am Schmerze erkennen sich ja die höheren Menschen. „Die Ausgezeichnetsten“, sagt Beethoven „erhalten durch Leiden Freude“ (488). — Ob auch der Tod vielleicht eigentlich so eine heitere Notwendigkeit verbirgt? Er denkt öfter an seinen Tod, „jedoch nicht mit Furcht“ (510). „Ein schlechter Mann, der nicht zu sterben weiß“, meint er. „Es ist nicht anders mit dem Menschen, auch hier soll sich seine Kraft bewähren, das heißt auszuhalten ohne zu wissen, und seine Nichtigkeit zu fühlen und wieder seine Vollkommenheit zu erreichen, deren uns der Höchste dadurch würdigen will“ (510).

Aushalten ohne zu wissen, da liegt das Problem und die Lösung. Vorwärtsdringen im grenzenlosen Wissensdrange und dann wieder sich bewußt sein, daß jenseits des Wissens das Mystische liegt. Am Systeme der Erkenntnis bauen — und es immer wieder fragwürdig wissen. Es fragwürdig wissen und doch bauen. Das große Fragezeichen, das hinter allem Wissen steht, kennen und — es aushalten. Die Tiefe des Abgrunds ahnen — und den Blick in die heitere Schönheit des Lebens heften.

Denn das Mystische, das ist wie der blinde Fleck des Auges, sagt Goethe. Mit ihm sehen wollen, das wäre Hypochondrie, das brächte Verzweiflung. So empfindet auch Beethoven. „Die Rätsel des Daseins lösen sich von selbst“, schreibt er einem jungen Freunde zum Geburtstage (1170). Und die Religion? — „Religion und Generalbaß sind beide in sich abgeschlossene Dinge, über die man nicht weiter diskutieren soll“ (zu Schindler). Seine Stellung ist damit klar bezeichnet. Er denkt wie Kant und Goethe über alles Jenseits: es ist ihm ein Grenzbegriff. Es ist da. Ein Abgrund ist es, den wir ahnen, wenn unser Denken das Unendliche verstehen will. Aber der Geist des Menschen darf nicht hinabblicken in die Tiefe. Schwindel würde ihn fassen, er würde verwirrt, nicht belehrt werden. Nein, er läßt das alles sich im Rücken. Heiter blickt er in die Schönheit des Sichtbaren, heiter denkt er: „Vieles ist auf Erden zu tun, tue es bald!“, heiter vertraut er: „Die Rätsel des Daseins lösen sich von selbst“, und so steht er kräftig und gesund auf der blühenden Erde und sättigt das Auge am bunten Kleide der Ewigkeit.

Und darum sind diese Briefe über alles Tiefe und Furchtbare schweigsam. Schweigenkönnen über vieles, besonders über das Größte, das ist ja ein Grundgebot dieser neuen Sittlichkeit und Metaphysik, dieser neuen Menschlichkeit.

Tiefes Schweigen über alles Schmerzliche. Nur selten hören die Getreuesten der Getreuen — Zmeskall, Frau Streicher, Karl — einen kurzen, tiefen Weheruf, wie eines schwerverwundeten Tieres. „O kränke nicht mehr! Der Sensenmann wird ohnehin keine so lange Frist mehr geben“ (1082).

„Gott sei Dank, daß die Rolle bald ausgespielt ist“ (649). „Wo bin ich nicht verwundet, zerschnitten?!“ (1073) — — Meist aber bleibt die Seele auch ihnen verschlossen.

Tiefes Schweigen auch über Musik. Ein paar technische Worte — das ist alles. Auch Musik ist ihm ja das Tiefe, das Mystische. Auch hier, im Wesen seiner Inspiration, hat der Künstler das Unbegreifliche zu verehren gelernt, und er beweist seine Ehrfurcht davor, indem er unnütze Worte spart. Wenn er seine Neunte Symphonie einem Verleger anbietet, so nennt er sie einfach „eine neue große Symphonie, welche ein Finale hat mit eintretenden Singstimmen, Solo und Chören . . . auf die Art, wie meine Klavierphantasie mit Chor, jedoch weit größer gehalten als selbe“ (993). Die Neunte Symphonie „größer gehalten“ als die Klavierphantasie — nichts weiter. Man denke an den Lebens- und Briefstil eines großen Musikgenies der letzten Zeit, um die sachliche Schlichtheit dieses Geschäftsbriefes zu empfinden.

Tiefes Schweigen über alle Herzenserlebnisse. Seine nächsten Freunde wissen nichts von der „unsterblichen Geliebten“. Nur Wegeler bekommt einmal etwas zu hören über ein „liebes zauberisches Mädchen, das mich liebt, und das ich liebe“ (38).

Alle seine Frauenbriefe sind voll der erlesensten Zurückhaltung, voll des sinnigsten Taktgefühls. Zarte, schamhafte Leidenschaft webt um die Worte an die „flüchtige alles im Leben leicht behandelnde Therese“ (136). Keusche Verschwiegenheit und ein delikates, leicht verletzliches Menschentum klingen aus seinen Worten an Marie Bigot. („Selbst heiligste Freundschaft kann oft noch Geheimnisse haben“ [151].) Die stille, duldende Gräfin Erdödy, sein „Beichtvater“, hat vielleicht in besonderen Stunden einmal tiefer in ihn hineinblicken dürfen. Jedenfalls deuten die wenigen Briefe auf ein Verhältnis voll hoher, reifer Menschlichkeit. Mehr erfahren wir nicht . . . Der berühmte Brief an die „unsterbliche Geliebte“ bringt zwar einmal — ein einziges Mal — einen starken Ausdruck der Leidenschaft. Aber ist er wirklich abgeschickt worden? In einem geheimen Fache eines Schrankes findet er sich nach dem Tode des Schreibers. Er ist mit Bleistift geschrieben. Vielleicht hat der scheue Mann ihn niemals der Adressatin gesandt?

So sind alle diese Briefe an Frauen wie in den zarten Duft einer überempfindlichen Seele getaucht. Der hier schweigt, tut es, weil er zu schweigen gelernt hat. Aber er schweigt auch, weil die reizbare Natur sich nur so vor den Verwüstungen der seelischen Explosion schützen kann. Er schweigt aus der Fülle des Herzens. „Ich komme — diesen Morgen um vier Uhr erst von einem Bacchanal, wo ich sogar viel Lachen mußte, um heute beinahe ebensoviel zu weinen,“ schreibt er Bettina, und:

„Rauschende Freude treibt mich oft gewalttätig wieder in mich selbst zurück“ (228) . . . Einen Brief, den der Alternde und von Krankheit schon Gebrochene an den treuen Jugendfreund richtet, bricht er kurz ab und fügt hinzu: „Nimm für heute vorlieb. Ohnehin ergreift mich die Erinnerung an die Vergangenheit, und nicht ohne viele Tränen erhältst Du diesen Brief“ (1190). So zart, so empfindlich ist dieser „Titan“. Darum fürchtet er — auch hierin Goethe gleich — den Abschied: er gesteht, daß er „dergleichen von jeher vermieden“ habe (729).

Er fürchtet sich vor seinen Tränen . . . und hier dürfen wir einmal inmitten seiner Briefe an seine Musik denken. Erst, wer ihn in dieser scheuen Humanität erfaßt hat, begreift seine letzten Werke. Wo hat die Musik Bekenntnisse von der kultivierten Diskretion und Mäßigung seiner letzten Sonaten? Gegen diese leisen Geständnisse ist selbst alles Mozartische noch grobkörnig, ja theatralisch, alles Chopin'sche öffentlich. Beethoven, der Briefschreiber, zeigt uns hier einmal den Weg zu Beethoven, dem zartesten Musiker, der je gelebt hat. Er war zart — wie Michelangelo. Aber die Gewalt der Läuterung war in ihm größer, als in dem Italiener, und aus den Tiefen eines Seelenlebens, das zwischen den letzten Polen der Reizbarkeit auf und ab sich schwang, vermochte er sich mit der Formgewalt des Bewußtseins reine Melodiegestalten von einfacher klassischer Bildung zu erzeugen.

II.

Wenn die Tendenzen, die in der Kunst zum Ausdruck drängen, ihre ganze Wucht erreicht haben, und das Subjekt durch die äußerste Spannweite des Gefühlslebens hin und her geworfen wird, erst dann — nicht früher — ist die Möglichkeit einer klassischen Kunst herangekommen. Der herrische Trieb der Bezwungung durch die Form muß erst durch den grenzenlosen Anprall der Leidenschaft und des Leidens aufgerufen werden, um seine ganze Pracht und Kälte entfalten zu können. Ein heftiger Naturalismus, ein konvulsivisches Reißen an allen Strängen der Seele und des Lebens kündigt darum die Erscheinung der klassischen Schönheit an. Auf einmal steigt dann das Feurig-Kühle in klarer leuchtender Bahn auf, und die klassische Linie erzeugt sich, eine Resultante äußerster Gegenkräfte. Denn dies ist das Klassische: die reine Darstellung des Resultats, die absolute Vernichtung der Tendenzen des Ausdrucks im objektiven Gebilde.

In diesem Gebilde sind wie in einem System von Planeten ungeheure Spannkraften im Gleichgewichte gebunden. Klassische Kunst ist Kunst des Gleichgewichts. Sie verdankt ihre Existenz dem seltenen Zufalle eines Maximums kommandierender Instinkte in einem Individuum von schrankenloser Reizbarkeit. Und dieser Zufall ist seltsamerweise verhängnisvoll.

Es zeigt sich nämlich geschichtlich, daß die Gewalt der Form fast unmittelbar von der angesammelten Energie des Ausdrucks gesprengt wird. Nur immer gerade eine Faust scheint Griff und Druck genug zur letzten höchsten Formung zu haben. Eine leiseste Verschiebung der Energieverhältnisse, eine unbedeutende Erschlaffung der konstitutiven Macht — und die heiße klare Kugel zerspringt in zahllose kleinere bunte Sterne, wie der Kopf einer Rakete. Das Groteske, das Phantastische, das Barocke ist geboren. Der Geist, nicht mehr souveräner Gesetzgeber, irrt jetzt ziellos umher. Er bläst nach Laune in die Gebilde der organischen Welt hinein. Alle Größenverhältnisse verschieben sich ins Maß- und Rhythmuslose, und an der Stelle der alten Heiterkeit sitzt — ein fragwürdiger Herrscher — der Humor.

In diesem Prozesse ist physiologische Notwendigkeit. Die Gebundenheit der Klassik muß die Romantik erzeugen, erst die Epoche der höchsten Form ermöglicht die des intensivsten Ausdrucks. Darum muß auch umgekehrt das Studium des Romantischen einen Schlüssel zu dem Verständnis alles Klassischen abgeben können. Im Stadium der Zersetzung müssen sich die einzelnen Stoffe und Säfte, die das organische Produkt bildeten, in ihrer Isolation definieren und dann auf dem Wege der Synthese sich die Formel für das Ganze bestimmen lassen. Lernen wir also die Ingredienzien des romantischen Zerfallproduktes richtig abschätzen, so muß sich uns ein neuer Zugang — diesmal auf einem Umwege — zum Begreifen des Groß-Einfachen eröffnen.

Diesen Zugang vermittelt uns im Falle Beethoven die Welt des Beethovenschen Briefhumors. Als Briefschreiber ist er ja nicht der strenge klassische Bildner, der seine Gestalten nicht entläßt, bevor sie die letzte Probe der Formbildung durchgemacht haben. Hier überläßt er sich oft dem vollen Zuge der launischen Imagination und, ein wilder Reiter, schießt er mit verhängten Zügeln auf phantastischem Pferde dahin. Beethoven, der humoristische Korrespondent, ist ein grotesker Schriftsteller. Wild sprudeln seine Einfälle heraus, wie sie der Augenblick erzeugt, und wie sie der Augenblick erzeugt, wirft sie der Schreiber aufs Papier. Kein Umbilden, kein Feilen nimmt ihnen die erste natürliche Form. Sie bleiben Phantasieprodukte im Rohzustande.

Dieser Briefschreiber ist ein „ewiger Gleichnismacher“. Er denkt in Bildern — wie Goethe. Wie seine Melodien, nicht mehr direkte Mittel des Ausdrucks, gleich reinen Symbolen, in einer fremden, kühlen Welt zu schweben scheinen, eine Gleichniswelt, so springt auch dem briefschreibenden Beethoven überall das Gleichnis entgegen. Da wird ein sinnliches Bild aus jedem Gedanken, aus jedem Namen eine Figur, das ganze Denken setzt sich gleichsam automatisch in eine farbige Sichtbarkeit

um. So entsteht ein humoristisches Bilderbuch, das in seinen groben lustigen Karikaturen doch auf seine Weise von einer stillen Ideensphäre erzählt, die selbst in Schweigen ruht. Alle Züge des Individuums finden sich hier wiederholt, aber wie auf den Schirm eines kolossalen Schattentheaters geworfen, und ein zweites hyperbolisches Bild dieses singularen Geistes schiebt sich zusammen.

Das erste Objekt seiner bildkräftigen Imagination ist der Adressat. Seinem Range (im Beethovenstaate) gemäß wird er angeredet, gleich die erste Apostrophe gibt ihm eine charakteristische Note. „Sie! sehr edler Treitschke“ oder: „Lieber, Vortrefflichster! Allerdichtester Dichter!“ oder „Sehr Bester!“ oder innig: „Du mein Tiedge!“ oder in burlesker Hoheit: „Beste!“ „Bester Span!“ „Bestes Holz Christi!“ oder, wie zu seinem Hofnarren: „Ganz Erstaunlichster, Bewunderungswürdigster, Einziger aller Tobiassel!“

So die Anrede. Dann fällt ein scharfer, hurtiger Blick auf des Adressaten Person, ob vielleicht ein dominierender Zug sich zeigen will, irgend ein prägnantes Motiv, das sich zur Durchführung eignet. Es findet sich. Das Auge des Künstlers ist scharf, und eine repräsentative Linie erspäht er sich immer. Er packt zu und knetet und modelt, und die bedeutende Fratze ist fertig. Der Adressat ist verschwunden: an seiner Stelle sitzt, agiert, antwortet das neue Gebilde, die Marionette von Beethovens Gnaden. Wie italienische Masken, Erstarrungen einer einzigen Gebärde, so stehen sie um ihn herum, diese übercharakteristischen Holzpuppen, um ihn, den Direktor des Marionettentheaters, und warten, bis es ihm beliebt, an den Drähten zu ziehen. Sie gehören zu einer kompletten Truppe, in der der König so wenig vergessen ist, wie der letzte Statist; sie bilden Beethovens närrischen Hofstaat. Ihre Zahl ist nicht klein und füllt einen langen Theaterzettel. Lassen wir sie vorbeidefilieren und vergessen wir nicht, sie ein wenig über ihre Funktionen zu befragen.

Da ist zum Beispiel die „Äbtissin“ (562); sie ist die sentimentale Liebhaberin und hat das Unglück, sich in Seine Majestät Allerhöchstselbst zu verlieben.

Da ist die „Königin der Nacht“, im Leben Frau Johanna van Beethoven (517). Sie ist die unermüdliche Intrigantin der Gesellschaft.

Da ist ferner der „Bruder Asinanio“, im Leben Herr Johann van Beethoven (1072). Er ist als komische Kontrastfigur nicht zu entbehren. Er heißt auch „Bruder Pseudo“. Sein Grundübel ist: er hat zu wenig Gehirn. Täglich muß er deshalb fremdes Gehirn zu sich nehmen, und so heißt er auch: „Der Gehirnfresser“ (984).

Es folgt der „Musikgraf“ (11), im Leben Baron von Zmeskall benamset. Er hat sich für seinen Gebieter, den allmächtigen Herrn van

Beethoven, von Zeit zu Zeit „Federn auszurupfen“ (16). Als Hausminister ist er die höchste Instanz für Wohnungsangelegenheiten und Dienstpersonal und er hat alle Hände voll zu tun. Denn lang ist die Liste der Kommenden und Gehenden, und kein Ende des ewigen Wechsels ist abzusehen. Da ist zum Beispiel „die schnellsegelnde Fregatte, die wohl- edelgeborene Frau Schnaps“ (93). (Falstaff blickt dem Briefschreiber hier über die Schulter.) Die tut noch am längsten gut. Aber sie kann keine Suppe kochen, und „wer keine reine Suppe kochen kann, hat auch kein reines Herz.“ (Zu Frau Streicher) Fort mit ihr! — Aber man kommt vom Regen in die Traufe. Es erscheint nämlich „Satanas in der Küche“ (1105), es folgt: die „Trogodytin“ (zu 747), es folgt: „die elefantenartige Peppi“ (ebd.). Und so geht es fort. In langem Zuge schieben sie sich vorbei, die holden Hausgeister. Immer frische wirbt der „Baron Dreckfahrer“ (14) an: es will nimmer enden. Armer „Baron—ron—nor—orn—rno—onr“ (14)! Man muß ihn aufmuntern. Es ist zu viel für ihn. Man sendet ihm also einen Orden, das wird ihn erfreuen; er erhält „einen Violoncellschlüssel zu einem Trio“ (621), und ein gnädiges Handschreiben fügt hinzu: „Es könnte denn doch sein, daß Sie noch die große Dekoration des Violoncelloordens erhielten . . . dero freundlichster Freund“ (258). Armer, geplagter Baron, überlassen wir ihn seinem Schicksal. —

Sollte man vielleicht den „Bruder Pseudo“ ins Haus nehmen, daß er mal zum Rechten sieht? — — Oder „Papageno“? —

Man entscheidet sich für „Papageno“, und damit betritt ein Hauptakteur die Bühne. „Papageno“ wird von Herrn Schindler dargestellt. Er hat gerade keine Sinekure, dieser Papageno. Hat er doch einfach alle Geschäfte zu erledigen, die einem Famulus nur irgend zugeschoben werden können. Einmal muß er gar vier Treppen „heraufgaloppieren“. Seine Hauptpflicht aber ist: schweigen. Nach „hinlänglichen ligorianischen Bußübungen“ (1169) hat er darum öfters den „Kanon des Schweigens“ (724) abzusingen, um sich in dieser seiner Hauptpflicht zu stärken. Er ist nämlich ein Eingeweihter der großen Schweigersekte der „Samothrazier“ und heißt als solcher auch „der Samothrazische Lumpenkerl“. Notieren wir also auf unserem Theaterzettel: Papageno, Samothrazischer Lumpenkerl, ein Famulus . . .

Nun kommen aber erst die Großwürdenträger, allen voran der „Generalleutnant“, gespielt vom Verleger Herrn Steinert. Er setzt die Befehle des „Generalissimus“ — diesen spielt der Herr Direktor selber — in die Tat um. Es folgt der „Plenipotentarius regni Beethovenensis“ (62). Es folgt der „Generalprofoß“, auch „Großprofoß“ genannt (602). Im Leben heißt er Diabelli. Er vollstreckt die Strafbefehle und berichtet über ihren Vollzug. Aber er scheint manchmal etwas saumselig zu sein, dieser Großprofoß. Wenigstens lesen wir: „Wie ist es mir denn, mir fehlen die Berichte von

den ohne Zweifel erfolgten Exekutionen?“ (555). Die Mahnung genügt, und bald vernehmen wir mit Befriedigung: „Die Spitzbuben sind wie gehörig schriftlich durch ihre eigene Hand eingekerkert worden“ (62). Braver Generalprofoß, du hast deine Pflicht getan; wären nur alle Würdenträger so eifrig wie du!

Aber was soll man zu „Seiner Wohlgeboren Herrn Haslinger, außerordentlichem Gesellschafter an den Höfen Grabens und Paternoster-Gäßchen“ sagen? (665). Ein Mensch voller Laster ist er, der, scheint es, durch nichts zu bessern ist. Dieses „beste Druck- und Stichmitglied“ (665) gibt zum Beispiel Partituren heraus, die so voller falsch gestochener Noten sind, daß die Haut Seiner Majestät „ganz voller Stiche und Risse ist“ (51). „Wartet“, ruft der Generalissimus, „ich werde Euch allen Stich und Druck doppelt vergelten“ (665)! „Strafgefälle zu entrichten an den Generalissimus“ (544) genügt offenbar nicht. Der „Paternostergäßler primus“ läßt also „feurige Flammen aus seinem Rachen hervorgehen“ (1010). Alles umsonst! Wir lesen nämlich: „Was den Adjutanten betrifft, ist selbiger sogleich in carcere bringen zu lassen und demselben anzudeuten, sich zum morgigen Gerichtstag nachmittags $\frac{1}{2}$ 4 Uhr zu bereiten, große Staatsverbrechen werden demselben zur Last gelegt, unter anderem sogar hat er die ihm auferlegte Verschwiegenheit wichtiger Staatsangelegenheiten nicht beachtet“ (548). Der Elende ist also auch noch obendrein „Samothrazier“ und weiß das nicht zu würdigen! Ein Exempel muß statuiert werden, und diesmal muß auch der Generalleutnant daran glauben. „Der Generalleutnant wird einstweilen suspendiert, sein Adjutant kreuzweis geschlossen — unser Generalprofoß diabolus diabelli wird mit Vollziehung dessen beauftragt werden . . . Der Generalissimus (in Donner und Blitz)“ (489)! Schließlich aber bricht doch die Gnadensonne durch die Wolken, „dies ist ja der Gebrauch bei den Menschen, daß man sie, weil sie nicht noch größere Fehler gemacht haben, schätzt“ (235), und so bleibt man dem „Adjutanter!“ halt doch „ganz teuflisch gewogen“ (259), sogar eine erstaunliche Beförderung fällt ihm in den Schoß: er wird „Groß-Siegelbewahrer“, „das Dekret als solcher wird Herrn Tobias Haslinger, dem paternostergäßlerischen bierhäuslerischen musikalischen Philister nächstens zugestellt“ (1047).

Wir scheiden von dieser wichtigen Persönlichkeit — halb scheint sie Peter, halb Polonius — und überblicken noch schnell den Rest der Akteure. „Sankt Bernardus“ (Redakteur Bernard) und „Sankt Petrus“ (Hofrat Peters) spielen die geistlichen Rollen. „Ariel und Hosenknopf“ spielen Kinderrollen. Dann gibt es noch eine Menge Chargenspieler. Sie treten weniger hervor, aber jeder hat doch seine ausgeprägte Charaktermaske. Da ist „Marie, die Alte“, „Marie, die Junge“, „Fritzi, der Einzige“, „August detto“, „Magister ipse“, „Violoncello, das verfluchte“, „Alter Reichsbaron“, endlich

„Ober-Mann-Amt“ (446). Haben sie keine Einzelrollen, so bilden sie den Chorus und treten wie eine ideale Volksmasse geschlossen auf. Ihre Wünsche sprechen sie dann in einer demütigen Petition „An die lorbeerbekrönte Majestät der erhabenen Tonkunst“, den „ersten Compositeur nach Gott“ (446) aus, und Seine lorbeerbekrönte Majestät zeigt sich erkenntlich für ihre Treue und Ergebenheit. Es regnet geradezu Orden und Gnadenbeweise. Man verleiht „dem Magister eine zanfte Ohrfeige, dem Oberamtmann ein feierliches Nicken“, aber dem „verfluchten Violoncello“, dem „lassen Sie einen Kuglhupfen in Form eines Violoncells backen, damit er sich darauf üben kann, wenn auch nicht die Finger, doch den Magen und das Maul“ (447).

Wahrhaftig, dieses Gefolge ist nicht zu verachten! Ist es nicht würdig, in die Armee des ehrenwerten Sir John Falstaff eingereiht zu werden? Befinden sich doch nicht nur „der ehrenwerte Magister, ihr treuester Schildknab“, „der Zunftmeister Violloncello“, „die alte Kraft“ (187), „der liebe Rechte und Linke“ (1126), „die nüchterne Gerechtigkeit im Oberamt“ darunter, sondern noch „viele andere Lumpenvolk“ (466) — — „kein menschlich Auge hat solche Vogelscheuchen gesehen. Nur anderthalb Hemden gibt es in meiner Kompagnie, und das halbe besteht aus zwei zusammengenähten Servietten — — und das ganze Hemde ist, die Wahrheit zu sagen, dem Wirte zu Sankt Albans gestohlen“.

Aber da habe ich den echten Sir John Falstaff reden lassen: die Versuchung war groß. Shakespeare-Lektüre hat kräftig an der Bildung dieses Wolkenkuckucksheims mitgewirkt. Shakespearisch ist der kühne Gang der Imagination, Shakespearisch der Überfluß an Geist. Besonders der Sprachstil der Narren und Episodisten des großen William ist hier in überströmendem Lebens- und Lustgefühle adoptiert und wird das willige Instrument all der überschüssigen Üppigkeit des Beethoven-Humors, die nicht Platz in seiner Kunst gefunden hat. „Womit soll ich Ihnen in meiner Kunst dienen?“ fragt Beethoven, und der Schauspieler des Hamlet scheint zu sprechen. „Wollen Sie das Selbstgespräch eines geflüchteten Königs oder den Meineid eines Usurpators besungen haben?“ (434). „Also alles ist nur Wahn,“ ruft Beethoven-Hamlet, „Freundschaft, Königreich, Kaisertum, alles nur Nebel, den jeder Windhauch vertreibt!“ (Ebenda). Der Narr aber sagt: „Von mir nichts, d. h. vom Nichts Nichts!“ (466), oder: „Schickt mir das Rochlitzische Geschriebene über das Beethovensche Geschriebene“ (454), oder: „Ich flicke meiner jetzigen Unzufriedenheit einige Zufriedenheit an“ (381), und auf ein Kuvert, das einen Brief für Herrn Tobias Haslinger enthält, setzt er die silbenstechende Adresse: „An des Herrn Tobias Haß und die Herrn Lin wie auch Ger wohl oder übel geboren allhier“ (1048).

Aber es handelt sich hier um keine Nachahmung. Eine eigene reichströmende Ader scheint durch die Berührung mit jener Phantasiewelt im

Geiste des Musikers aufgesprungen zu sein, und die Frucht ist ein allerpersönlichster Stil voll von niederländischer Sinnlichkeit, strotzender Anschaulichkeit und übermütigem Gelste. Hier gibt es nichts Abstraktes mehr. Das symbolische Bild springt überall vor und verdeckt die kahle Konstruktion des logischen Gedankens. Will eine Sonate nicht schnell genug erscheinen, so — „sitzt ein langsamer Teufel darauf“ (91). Überarbeitet man den „Fidelio“, so heißt das, daß man „die Ruinen eines alten Schlosses aufbaut“ (375). Freund Holz verwandelt sich da plötzlich in ein wirkliches Holz und wird „auf ein anderes Holz genagelt“ (1102). Der Verleger, der Geld zu schicken hat, soll sich „als Feuerlöschanstalt betrachten“ (1047). Quartette, die voller Stichfehler sind, „wimmeln wie die kleinen Fische im Wasser“ (51).

Manchmal brennen Geist und Laune ihm wie wilde Pferde durch. Seine Bilder blähen sich dann ins Kolossalische auf, und die bombastischen Konturen erinnern an die Welt des Rabelais. Wenn er einen Kritiker einen „Höllenhund“ heißt, der „sein Gehirn beleckt oder zernagt“ (1105), oder wenn er seinen beabsichtigten Besuch so ankündigt: „Bestes lignum crucis! Wir brechen höchstens in einer Viertelstunde durch den Boden oben durch, und Ihr werdet mich auffangen“ (1174), so denkt man an den gewaltigen Riesen Gargantua, der sechs Pilger versehentlich im Salat mitaß, oder an den noch gewaltigeren Pantagruel, der mit seiner Zunge ein ganzes Kriegsheer vor dem Regen schützte. So fühlt sich unser Meister „vom Ätna an die Eisgletscher der Schweiz verschlagen“ (1108), wenn ein Geschäftsfreund ihn im Komponieren stört, und, wenn er sich nach dem Freunde sehnt, so „bläst er den Wind nach Wien, um ihn in einem Meerstrudel hier her zu schaffen“ (1102).

So formt sich der allerdurchlauchtigste Hof- und Kurialstil dieses Phantasiestaates. Er ist geprägt für den Gebrauch Beethovens, des närrischen Königs, und die ganze Skala vom knappen „Hati-Sherif“ (das ist ein Befehl, gegen den es keinen Einspruch gibt) bis zu den zartesten Flötentönen der Diplomatie steht ihm zur Verfügung. Die letzteren wendet man an, wenn man einen Pump versucht. Sanft, herablassend schreibt man dann wie folgt (hier stehen Rosenkranz und Gildenstern hinter dem Briefschreiber): „Geliebtester Conte di Musical Wohl bekomme Euch der Schlaf, und auf heute wünschen wir Euch einen guten Appetit und eine gute Verdauung, das ist alles, was den Menschen zum Leben nötig ist, und doch müssen wir das alles so teuer bezahlen. Ja, liebster Conte, vertrauter Amico, die Zeiten sind schlecht, unsere Schatzkammer ausgeleert, die Einkünfte gehen schlecht ein und Wir, Euer gnädigster Herr, sind gezwungen, uns herabzulassen und Euch zu bitten um ein Darlehen von 1000 Gulden, welches wir Euch binnen einigen Tagen wieder zufließen

werden lassen . . . lebt wohl, geliebtester Amico und Conte di Musica! Euer Wohlaffectionierter L. van Beethoven. — Gegeben in unserem Composit. Cabinet“ (23).

Aber diese Melodie erklingt selten. Der gnädigste Herr hat ja den Wahlspruch „Mensch, hilf dir selbst“, und so handelt er auch. Er steht auf sich selbst, von ihm erst empfangen die anderen Bedeutung und Leben. Er ist der einzige Zweck, die letzte Quelle des Rechts dieser burlesken Staatsfarce, er ist der „primus et ultimus“. Und damit kommen wir mit unserem Theaterzettel zum Schlusse.

„Primus et ultimus, generalissimus, lorbeerbekrönte Majestät . . . Herr Ludwig van Beethoven (Direktor)“, so muß es in der ersten Reihe des Personenverzeichnisses heißen. Auf ihm ruht der Staat. Er ist der Staat. Befinden sich doch in seinem „Schädel unermessliche Bergwerke“ (975), in die er nur hineinzufahren braucht, um Schätze in Fülle zu fördern. Sein „Adjutant“, der bewährte „Paternostergäßlerische Philister“, hat nichts zu tun, als diese Schätze in Empfang zu nehmen und dafür das entsprechende Geld aus seinem Bergwerk zu verabfolgen, das ist alles und sehr einfach. „Der Generalleutnant muß den General schmieren, der General wieder andere. — Wären die unermesslichen Bergwerke des Generalleutnants und der Schädel des Generals nicht, wir wären schon längst verloren.“

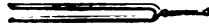
Ja leider: der General muß nämlich wieder andere schmieren. Es wird viel Geld gebraucht. Polizeigewalt im Inneren und Kriege über Kriege nach außen — das verschlingt Unsummen. Man hat alle Hände voll zu tun, wenig Rasttage gibt es. Etwa, wenn „unser Benjamin“ sich unverhofft einfindet. Aber auch dann muß man wenigstens „17 und $\frac{1}{2}$ Kanone abfeuern lassen“ (1034). Doch solche Freudenfeste sind selten, und Munitionen, Waffen, Soldaten müssen zu ernsteren Dingen gebraucht werden. Da macht ein Verleger allzu diplomatische Winkelzüge und, um ihn zur Raison zu bringen, wird ihm „ein tüchtiger Pistolenschuß beigebracht“ (920). Da gibt es einen lügenhaften Redakteur. Der Kerl hat falsche Nachrichten über Seine Majestät verbreitet und will nicht widerrufen. Man läßt ihn also „samt seinem Lungensüchtigen Prinzipal in den nordischen Gewässern unter den Walfischen harpunieren“ (1010). Ein bedauernswerter Komponist wird sogar „kanoniert“ (353), aber noch schlimmer ergeht es dem „ganzen Hausgesinde“. Es muß „ausgerottet werden, so daß nichts mehr übrig bleibt, als der Grund“ (573).

Und dazu unaufhörlich Krieg gegen die äußeren Feinde. Die Pfaffen mischen sich in die Erziehung des Kronprinzen. Zur Strafe wird „die Geistlichkeit von Mödling geprügelt“ (747). Was Haslinger auf dem Kerbholze hat, erfahren wir nicht. Jedenfalls steht fest: „Die Hexenhöhle Haslinger wird angezündet“ (1178).

Ja, er hat Recht. Er lebt „wie ein tapferer Ritter von seinem Degen“ (1019). Feinde ringsum, soweit sein Auge reicht. Zwar haust er auf sicherem Schlosse, auf den „Höhen von Schwarzspanien“ (1134), von wo der Blick über das „barbarische Baden“ (1010) schweift. Aber auch hier heißt es, auf der Hut sein. „25 der redlichsten Kerls“ bilden seine „Leibwache“ (456), „60 Geharnischte“ sein Leibregiment (545). So schützt er sein Leben im eigenen Hause.

Und die Feinde da draußen, ob er allein stark genug ist, sie zu besiegen? — Er denkt an seinen Verbündeten, den getreuen „Herrn und Zwingherrn aller Ofner — — und Burgundergebirge“ (621), „Innhaber, Kommandant, Pascha verschiedener morscher Festungen“; er denkt an Seine „Liebden, den Herrn Bruder König der Poesie“ (145) — — Ob die ihm helfen können? — — Da drüben in feindlicher Nähe steht „die Burg des Signor Fratello“ (1192) — —

Nein, er wird auf sich selber bauen, der „tapfere Ritter mit dem Degen“, so ist es am besten. Und er läßt sich auf seinen Thron nieder, umgeben von den „wichtigsten Stützen des Staates“ und freut sich seiner Mission. Eben wird ihm gemeldet, daß ein „Herzog“ bei ihm durchaus Bedienter werden will (165). Ja, er muß wohl ein großer Held sein! Alle wollen ihm dienen, ihm, dem „Herrn seiner Haußkraft“. Er lächelt. Sein Antlitz aber zeigt die ehrfürchtig-tollen Züge des Edlen von der Mancha, des großen unsterblichen Ritters Don Quixote. —



Genug des Satyrspieles! Der Vorhang falle über diesen Ergötzungen eines großen kindlichen Genies, das im Übermute mit seinen besten Kleinodien spielt, als wären sie nichts als kindischer Tand, gerade gut genug für das Spielbedürfnis des Augenblicks. Werfen wir noch einen Blick auf unseren sehr wirklichen und lebendigen echten Meister Ludwig! Was die Welt seines barocken Humors ausplaudert in einer Folge derber Karikaturen, das verschweigt der Mann, sofern er handelt und lebt, das verrät er wieder auf andere Weise in den allgemeinen Maximen seiner Weltanschauung: es ist die Grundidee der Form.

Der handelnde Beethoven ist ein Gebieter; allem, was er anfaßt, will er Form erteilen. Beethoven, der Denker, steht unter der Gerechtsame des kategorischen Imperativs, der da gebietet: verleihe deinem Handeln Form, indem du es nach Grundsätzen des reinen Willens bestimmst. Der phantastisch spielende Beethoven aber weiß sich keinen lieberem Zeitvertreib, als diese selbe Form in einer lustigen Parodie sich austoben zu lassen. Noch in den zufälligsten Kapriolen seiner Imagination spielt er König und Untertan, General und Soldat. Die Idee der Konstitution leitet

ihm sogar die Gaukeleien des extemporierenden Witzes. Und so durchklingt das Satyrspiel, wie das eigentliche Schauspiel, das eine mächtige Leitmotiv, das in seinen verschiedenen schillernden Bedeutungen doch immer dasselbe ausspricht: „Auch ich bin ein König!“

Ich habe immer wieder von Goethe sprechen müssen, denn Beethoven gehört zu Goethe. Seine Wesensart ist appollinisch. Nur so kann er verstanden werden. Und so hat ihn auch Goethe verstanden. Die so viel kolportierte Äußerung des Dichters über die „leider ungebändigte Persönlichkeit“ des Musikers muß jedenfalls, um ihren eigentlichen Sinn zu erhalten, endlich durch die allzu unbekannte tiefere ergänzt werden, die sich in einem Briefe an Christiane vom 19. Juli 1812 befindet: „Zusammengefaßter, energischer, inniger habe ich noch keinen Künstler gesehen. Ich begreife recht gut, wie er gegen die Welt wunderbar stehen muß.“ Goethe hat Beethoven erkannt. Gerade die Bändigung der Persönlichkeit hat er ihm zugestanden. Er erkannte auch in ihm den Olympier, den Menschen, der sich selber geformt, „zusammengefaßt“ hatte, den Menschen der Selbstkultur — — seinesgleichen.

Dasselbe sagen seine Briefe. In ihrer sachlichen Richtung, ihrer Objektivität, ihrer Schlichtheit, ihrer Großheit zeigen sie den Lebensstil, der so schwer zu fassen, so schwer zu beschreiben ist: den Stil der geraden Linie. (Wer begreift das Wunder der geraden Linie?)

Sie strahlen die gründliche Heiterkeit aus, die nur aus klassischem Wesen strömt, sie haben als Ganzes die Geschlossenheit klassischer Gebilde. Von ihnen kann man daher sagen, was Beethoven selbst einmal an Thompson von seinen Kompositionen sagt: „Tout changement partiel altère le caractère de la composition“ (319). Nichts kann hier entbehrt, nichts geändert werden: die Schönheit ist hier zugleich Logik, und die Einheitlichkeit der Persönlichkeit ist in den geringsten Teilen notwendig beschlossen.

Der Philosoph des „Wille zur Macht“ fragt einmal: „Gehört die Musik vielleicht in jene Kultur, wo das Reich aller Gewaltmenschen schon zu Ende ging? Widersprüche zuletzt der Begriff großer Stil schon der Seele der Musik? Ist sie die Schwester des Barockstiles? — —“ Die Antwort geben Beethovens Briefe. Wenigstens dieser war kein Barockmensch; eher schon ein Gewaltmensch. Es läßt sich vermuten, daß seine Musik auch keine Barockmusik war. Das ist der Gewinn, den das Studium seiner Korrespondenz abwirft. Ein Zugang zu seiner Musik eröffnet sich. Was mußte dieser antike Mensch tun, so erhebt sich die Frage, um die „Kunst des Gefühles“ klassisch zu machen? Ist es ihm gelungen?

Und damit sind wir im Zentrum des noch ungelösten Beethoven-Problems.



Schluß



In dieser Zeit der Aufführung des Quartetts durch Boehm bahnten sich Beziehungen zu einem dritten Wiener Violinisten, zu Joseph Mayseder¹⁾ an. Auch er wünschte das Quartett, das infolge der sich widersprechenden Beurteilungen seitens der Sachverständigen in Wien zur Sensation geworden war, für eine Aufführung zu haben und schlug zu diesem Zwecke den üblichen Weg ein: er empfahl sich der Fürsprache des Bruders und des Neffen.

Mayseder galt als einer der ersten Violinspieler Wiens.

„Die Schönheit und Reinheit seines Tones, die Sicherheit und Eleganz seines Vortrages waren mustergültig — nur wünschte man mitunter seinem Ausdruck mehr Wärme und Energie.“

So charakterisiert ihn Hanslick²⁾ und fügt hinzu, daß er der Hauptvertreter des damaligen verflachten Konzertgeschmackes gewesen sei.

„Von Beethoven liebte er nur die ersten Quartette, für die späteren fehlte ihm Liebe und Verständnis, wohl auch Größe und Leidenschaft.“

Sein Virtuositentum wird auch von Rollstab betont:

„Was kräftiger Ton, über alle Beschreibung brillante Behandlung des Strichs und die vollendete Sicherheit in den schwierigsten Passagen (namentlich Doppelläufem und Trillern) vermögen, leistete dieser berühmte Spieler, der seinen Ruf, wenigstens in meinen Augen, noch weit übertrifft.“³⁾

Nach dieser Charakteristik seines Künstlerwesens konnte Mayseder wohl den technischen Anforderungen des Quartetts gerecht werden, doch kaum durch eine kongeniale Interpretation es dem Verständnis der Hörer näher bringen. Er scheint sich schon während der Proben Boehms mit Karl van Beethoven in Verbindung gesetzt zu haben; dieser notiert einmal:

(K. H. 42, Blatt 12b - 13.) „Von Mayseder ist bekannt, daß er besonders Deine Quartette sehr schön spielt.“

Und gleich darunter, wohl in bezug auf Mayseders Violoncellisten Merk:

„Er ist stärker als Linke.“

¹⁾ Joseph Mayseder (1789—1863), Schüler von Schuppanzigh, 1816 Mitglied des Hoforchesters, 1820 Soloviolinist an der Hofoper. (Riemann.)

²⁾ Hanslick a. a. O., S. 229.

³⁾ Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 1825, S. 171.

Karl will Mayseder offenbar loben, preist aber einen Vorzug, den Mayseder gar nicht besaß, nach dem, was Hanslick, der Mayseder noch persönlich kannte, berichtet. Erst nach der Boehmschen Aufführung ist von einem Antrag Mayseders wegen des Quartettes die Rede:

(K. H. 42, Blatt 44.) „Mayseder läßt Dich dringend bitten, um es [das Quartett] nur einmal mit Merk zu spielen.“

Er will es in einer sehr großen Gesellschaft öffentlich spielen.“

Von dieser Aufführung wird später noch die Rede sein.

Die Unterhaltungen aus den Konversationsheften haben, so spärlich und lückenhaft sie auch sind, bisher folgende Feststellungen erlaubt: Das Quartett war am 6. März von Schuppanzigh zum erstenmal ohne Erfolg gespielt worden. Darauf erhielt es Boehm, spielte es, nachdem er es einmal, kurz vorher, vor wenigen Zuhörern produziert hatte, am 23. März in größerer Gesellschaft und erzielte einen schönen Erfolg, der ihn bewog, noch einmal um das Werk für ein Benefizkonzert zu bitten. Gleichzeitig trat Mayseder als Bewerber auf. Es ist auffallend, daß der Referent der Theater-Zeitung ausdrücklich einen Kunstfreund als Veranstalter der Boehmschen Produktion nennt, während in den Konversationsheften nichts Ähnliches auch nur angedeutet wird. Da der Referent im allgemeinen zuverlässig ist, so ist es möglich, daß nur zufällig die allen Beteiligten bekannte Tatsache in den Heften nicht zur Sprache kommt. Die Aufführung vom 23. März kann ganz gut in einem Privatkreise von einem Mäcen veranstaltet worden sein, ohne größere finanzielle Vorteile für Boehm; Boehm hätte dann noch einmal um das Quartett für ein Benefizkonzert gebeten, um nun auch den verdienten klingenden Lohn zu erhalten. —

Nach der Schlappe vom 6. März war Schuppanzigh ganz in den Hintergrund getreten; kaum daß er bisweilen im Gespräch erwähnt wird, dann gewöhnlich von Karl oder Johann mit einer bissigen Bemerkung. Er fühlte sich beleidigt und zurückgesetzt. Zwar konnte er sich nicht von aller Schuld freisprechen, empfand aber doch die Rücksichtslosigkeit, mit der man ihn beiseite geschoben hatte, als ungerecht, zumal er wohl wußte, wem er die schlechte Behandlung zu verdanken hatte. Er war überzeugt, daß Beethoven nur unter dem Einfluß seiner Umgebung sich hatte bestimmen lassen, ihm das Quartett in einer so schroffen Weise abzunehmen; gekränkt mied er daher den Meister und sein Haus. Dieser seinerseits war nicht weniger verstimmt über Schuppanzigh; sein sonst schnell verfliegender Zorn wurde durch boshafte und übertreibende Kritiken seitens Johann und Karl beständig genährt, so daß erst nach dem Boehmschen Quartettabend eine Zusammenkunft der beiden Männer zustande kam. Schuppanzigh mag sie herbeigeführt haben; er wollte Frieden schließen. So heißt es schon früher einmal:

(K. H. 42, Blatt 38b.) „Er hat gehört, daß Schuppanzigh alles wieder gut machen will“;

dann wieder am Tage des Boehmschen Konzerts:

(Blatt 44.) „Der ist sehr traurig“,

was wohl nur auf Schuppanzigh zu beziehen ist. Die erste Aussprache nach mehr als vierzehntägigem Schmollen ist uns — natürlich wiederum einseitig — in dem K. H. o. N. (28 Blätter) erhalten und charakterisiert die beiden Freunde vortrefflich: den temperamentvollen Mylord Falstaff und den eigensinnigen Beethoven. Wieder in Gnaden aufgenommen zu werden, das war Schuppanzighs Bestreben; das erste jedoch, was er tut, ist, seinem Groll gegen den Bruder Luft zu machen. Wie erinnerlich, hatte Schuppanzigh sich gesträubt, sofort am Sonntag nach der mißglückten Aufführung das Quartett zu wiederholen, in der weisen Erkenntnis, daß es noch vielen Übens bedürfe, ehe er und seine Kollegen es fehlerlos spielen konnten. Johann dagegen hatte dies Zögern als Abneigung gegen das neue Werk hingestellt. Diesen vermeintlichen Abfall hatte Beethoven dem Geiger besonders übelgenommen und er empfängt ihn deswegen mit heftigen Vorwürfen. Da platzt Schuppanzigh heraus:

(K. H. o. N. 28 Blätter, 2ff.) „Sein Bruder ist ein rechter Hans.

ich habe gesagt, daß ich es nicht eher gebe, bis es nicht recht vollkommen geht.

wie kann Er das von mir glauben, nachdem ich es gewiß erkenne für das größte Quartett.

es ist wahr, daß wir es zu bald gemacht haben, und es nicht so gegangen ist, wie es sein sollte, jedoch hat es nicht nur allein an mir gefehlt, sondern an uns allen.

Das ist eine infame Lüge.

Das ist doch ein dummes Geschwätz, ich kann ja so etwas nicht sagen.

Man hat mich nicht recht verstanden; ich habe gesagt, daß ich es nächstfolgenden Sonntag nicht geben will, weil es noch für uns zu neu und schwer ist.

Glaubt Er denn alles Seinem Bruder? Ich habe Seinen Bruder seit dem Quartett nicht gesehen.

Wer betet Ihn denn mehr an als ich?

Gebe Er mir meine Stimme zum Studieren, dann wollen wirs morgen über acht Tage so gut, als es in unseren Kräften steht, geben.

Glaube Er mir, daß hier ein wahres Galgenvolk ist, und [daß sie] nicht wissen, was sie von mir sprechen sollen. Was den Vortrag betrifft, da können sie mir nicht zu nahe kommen, daher kommen sie mit solchen Schweinereien angestochen; das ist alles der Piringer'sche konservatorische Anhang.¹⁾

Sein Bruder soll sich mir ins Gesicht stellen.

Ich habe es ja oft gespielt.

¹⁾ Gemeint ist Piringer, der auch einer der Leiter des Musikvereins war (vgl. S. 52, Anm. 2).

Es ist ja nicht schwerer als das zweite oder dritte Quartett.¹⁾

Boehm ist nicht imstande, ein Quartett von Ihm ordentlich zu spielen, das behaupte ich.

Bei zwei seiner Schüler, wo er die zweite Violine spielt.²⁾

Die öffentlichen Quartetten gehen so gut zusammen als es nur möglich ist.

Mechanische Schwierigkeiten sind ja nicht darin, nur die Originalität macht es schwer, welche man im ersten Augenblick nicht fassen kann.

Wenn es Boehm zu seinem Benefiz gibt, ich kann nichts dazu sagen, sollte aber nichts daraus werden, so gebe Er's mir noch mal und ich verspreche Ihm, daß es gewiß gut gehen wird.

Er muß sich nicht vorstellen, als wenn es gar so schlecht gegangen wäre; auf diese wenigen Proben ist es sehr gut gegangen.

Ich sage garnicht, daß es vollendet gegangen ist.

Ich habe gleich gesagt, daß ich auf Ihn nicht böse sein kann, daß diese Sauerei ein dummes Gewäsch von Seinem Bruder ist.“

Wie Schuppanzigh Beethovens Vorwürfe zurückzuweisen und sich gleichzeitig zu entschuldigen sucht, wie Beethoven seine Angriffe immer wieder erneuert, wie sich aber doch schließlich die Gemüter besänftigen, das alles läßt sich aus dieser Unterhaltung ohne Kommentar herauslesen. Die Versöhnung war jedoch keine vollständige: eine Mißstimmung blieb bestehen und war wohl auch der Grund, daß die Pläne zu einer Akademie unter Mitwirkung Schuppanzighs nicht wiederaufgenommen wurden. Auch das Quartett erhielt Mylord in diesem Frühjahr nicht mehr. Erst im Sommer besänftigte sich Beethovens Zorn. In Baden und später nach Beethovens Rückkehr nach Wien wurde das alte gute Verhältnis wiederhergestellt, und manche lustige Unterhaltung der beiden Freunde ist in den späteren Konversationsheften erhalten.

Als Schuppanzigh Beethoven verlassen hatte, redete dieser mit seinem Neffen noch weiter vom Quartett, und zwar von der bevorstehenden Produktion durch Mayseder, dem Beethoven inzwischen das Werk zugesagt hatte. Karl schreibt:

(Blatt 6b.) „Ich habe heute wieder mit dem zweiten Violinisten, der immer mit Mayseder spielt, gesprochen, er kann es nicht erwarten, daß Mayseder es [das Quartett] bekommt. Merk und alle werden sich bemühen, es sehr gut zu spielen.“

¹⁾ Schuppanzigh meint die Quartette op. 74 (Es-dur) und op. 95 (f-moll), indem er bei der Aufzählung an das gesamte op. 59 (1—3) als „erstes Quartett“ denkt. Die sechs Quartette op. 18 werden nie mitgezählt, sondern immer gleichsam als „Jugendwerke“ betrachtet. In der Vorstellung der Beethovenschen Zeitgenossen gruppieren sich die Quartette wie folgt:

1. Gruppe:	2. Gruppe:	3. Gruppe:
op. 18 Jugendquartette.	op. 59 (1—3) 1, 2 und 3	op. 127, 1; op. 130, 3; op. 135, 5;
	op. 74; oder	1, 2 u. 3. op. 132, 2; op. 131, 4.
	op. 95.	

Verwechselungen sind also leicht möglich.

²⁾ Der Sinn dieses Satzes ist dunkel.

Leider ist weder der Name dieses zweiten Violinisten, noch der des Violaspielers genannt; wir kennen also von der Quartettvereinigung nur Mayseder, den ersten Violinisten, und Merk, der das Violoncello spielte.

Auch Boehm hatte das Quartett für sein Benefizkonzert erhalten und bereits einen Tag dafür angesetzt:

(Blatt 7—7b.) „Boehm wird sein Konzert nächsten Samstag geben. Nächste Woche ist das Konzert“.

Tags darauf, am 27. März, dem Palmsonntag,¹⁾ spricht man wieder von Mayseder; Karl lobt ihn:

(Blatt 10b.) „Er ist immer zu Hause und exerziert. Auch hat er Lektionen.“

Auf Beethovens Frage, wo Mayseder wohnt, antwortet Karl:

„In der Nagler Gasse.“

Diese Notiz beweist, daß von Mayseder gesprochen wird, obwohl sein Name nicht fällt, denn er wohnte in der Nagler Gasse Nr. 307.²⁾

Durch die Beteuerungen Schuppanzighs versöhnlich gestimmt, mag Beethoven die Absicht haben, ihm noch einmal das Quartett zu geben, doch Karl setzt dem Widerstand entgegen:

(Blatt 10b—11.) „Es war ja auch im Quartett selbst angekündigt, daß er den nächsten Sonntag es wiederholen wird. Und da das nicht geschah, so braucht [er]’s nicht mehr [zu haben].“

Der Bruder glaubt, er wird es heut von ihm verlangen, um es nächsten Sonntag zu spielen.

Es ist besser, daß gerade er es zuletzt spielt.“

Nun erscheint Johann van Beethoven:

(Blatt 12.) „Mit Mayseder habe ich gesprochen; er läßt sich Dir empfehlen und noch einmal um das Quartett bitten, nur wünscht er, daß es Boehm aber bald in seiner Akademie geben soll, damit er es dann spielen kann, indem er diesem nicht schaden will.“

Karl fügt hinzu:

„Mayseder will sich natürlich nicht mit ihm verfeinden. Boehm wird aber gewiß sobald als möglich geben.“

Das Gespräch bewegt sich so sprungweise weiter, daß der Gedanke, ein zweites verloren gegangenes Heft oder die Schreibtabel sei gleichzeitig benutzt worden, um das fortwährende Herumreichen zu vermeiden, nahe liegt. Zuerst schreibt Schuppanzigh, der vielleicht mit Johann zum Meister gekommen ist, offenbar im Verlauf eines längeren Gespräches auf:

(Blatt 12b.) „Ich müßte lügen, daß es [das Quartett] für mich in [den] Passagen zu schwer sei; das Ensemble ist schwer.“

Weiterhin Karl:

(Blatt 14b—15.) „Piringer spielt die Secund.“

¹⁾ Dieses Datum ist genau zu bestimmen.

²⁾ Vgl. v. Frimmel, Beethoven-Jahrbuch I, S. 82.

Nicht in diesem Quartett. Dabei spielen Holz, Weiß und Linke, aber bei den Quartetten, die er im Hause spielt, ist Piringer der Secundo.

Bei Dembscher.

Ein reicher Mann, der die Musik sehr liebt, und wo Mayseder immer spielt.“

Dann Blatt 19:

„Er hat mit Boehm gesprochen. Morgen oder übermorgen wird er die Stimme abholen, aber das Quartett kann in dieser Woche nicht mehr sein, weil er es nicht machen darf wegen der Heiligkeit der Woche. Aber Montag oder Dienstag.

Bei Dembscher. Es kommen über 30 Personen hin.“

Der erste Teil dieser Unterhaltung handelt von Boehm, der zweite von Mayseder. Boehm pflegte das Quartettspiel sehr eifrig. So notiert Karl einmal (K. H. 42, Bl. 19):

„Herr von Boehm hat wöchentlich an drei Orten Quartetten, wo immer drei Quartetten und am Ende ein Solostück gemacht wird, welches er spielt.“

Dabei war Piringer der Sekundgeiger. Aus welchem Grunde Boehm für das Es-dur Quartett das Schuppanzigh-Ensemble zuzog und nicht sein eigenes, ist nicht zu sagen; vielleicht glaubte er, mit Holz, Weiß und Linke das schwierige Werk schneller und besser einüben zu können, da diese Künstler es bereits mit Schuppanzigh gespielt hatten. — Mayseder dagegen brachte das Quartett mit seinem Ensemble zu Gehör. Er war von dem reichen Hofkriegsagenten Dembscher, einem begeisterten Musikfreund, für eine Abendgesellschaft in dessen Hause verpflichtet worden, von der wir noch hören werden.

Die Gespräche über das Quartett werden an dieser Stelle von der leider nur zu wahren, kategorischen Erklärung Anton Schindlers, dem wir die Erhaltung der Konversationshefte zu verdanken haben, unterbrochen:

„Ihr Bruder ist einer der miserabelsten Menschen auf dem Wiener Straßenpflaster. Dixi et salvavi animam meam. A. Schindler.“

Schindler, der Beethoven und seine Umgebung wie kein anderer kannte, wußte genau, weswegen er sich nicht scheute, dies vernichtende Urteil auszusprechen. Wäre Mylord Falstaff zugegen gewesen, er hätte gewiß freudig seinen Namen neben den Schindlers gesetzt!

Das Benefizkonzert Boehms sollte zuerst am Ostersonnabend stattfinden (vgl. oben). Es mußte jedoch verschoben werden, da der Violoncellist Merk in einem von ihm veranstalteten Konzert das Boehmsche Ensemble zur Mitwirkung brauchte;¹⁾ man half sich in dieser Beziehung, soviel es ging, gegenseitig aus:

(Blatt 24.) Karl: „Boehm kann das Quartett nicht mehr diese Woche spielen, weil Merk ein Konzert gibt, wobei alle mitwirken. Aber nächste Woche, Dienstag oder Mittwoch.“

¹⁾ Das Merksche Konzert wurde nachträglich auch noch verschoben; es fand erst am 11. April statt (eine Rezension steht in Bäuerles Theater-Zeitung 1825, S. 211).

Von Karl Holz, der am gleichen Tage zum erstenmal in den Konversationsheften erscheint — bald wurden die Beziehungen zwischen Beethoven und ihm sehr eng —, erfahren wir noch einiges über die verschiedenen Quartettaufführungen. Holz machte Beethoven einen Besuch, um sich über die Tempi der Vierten Symphonie, die am 4. April im Redoutensaal gespielt werden sollte, zu orientieren; er dirigierte in diesem Konzert an der ersten Violine, und deshalb lag ihm an einer Tempo-
bezeichnung von maßgebender Seite.¹⁾ Holz weiß noch nicht, daß das Boehmsche Konzert verschoben ist, und schreibt daher:

(Blatt 26 b.) „Boehm wird Ihr Quartett wahrscheinlich nächsten Samstag produzieren. Schuppanzigh möchte es auch gern noch einmal aufführen.

Mylord.

Es [das Quartett?] war noch nicht ausgebacken.

Ich glaube, daß Mayseder es am besten spielen würde.

Er dirigiert die andern drei, während Boehm sich dirigieren läßt.“

Nach dem Urteil Hanslicks über Mayseders Spiel ist anzunehmen, daß dieser weniger als Schuppanzigh oder Boehm befähigt war, das Quartett befriedigend vorzutragen; um so mehr muß das hier von Holz gefällte Urteil auffallen, denn dieser Mann beweist in den späteren langen Gesprächen mit Beethoven über Musik, daß er Geschmack hat und sicher und klug zu urteilen vermag.

Wiederum weist die Reihe der Konversationshefte hier eine Lücke auf. Aus den Tagen von Ostern bis Mitte April fehlen alle Aufzeichnungen; das nächste Heft (No. 41) setzt erst um den 15. April ein. Über das Boehmsche Benefizkonzert erfahren wir deshalb nichts, aber eine Mitteilung aus späterer Zeit besagt, daß es wirklich stattfand:

(K. H. 41, Blatt 22.) Johann: „Boehm hat mir gesagt, daß er, wenn Du es erlaubst, eine zweite Akademie damit geben will, indem er von vielen Seiten her darum angegangen wird. Er war gestern hier und hat sich nach Deinem Wohlbefinden erkundigt.“

Aus dieser, dem Ende April angehörenden Bemerkung geht hervor, daß Boehm das Quartett bereits einmal zu seinem Benefiz gespielt hatte und nun noch eine zweite Produktion veranstalten wollte.

Das Maysedersche Konzert zog sich länger, als beabsichtigt, hinaus, aus Gründen, die wir im K. H. 41 zu hören bekommen. Zunächst notiert Karl:

(Blatt 42.)²⁾ „Heute habe ich schon dem Mylord begegnet.

¹⁾ (Blatt 26.) Karl: „Holz wird heut kommen, um Dich zu bitten, ihm die Tempi der Symphonie zu zeigen, welche Sonntag im Redoutensaal gemacht wird. Heut ist die Probe. Er muß dirigieren und hat die Symphonie gewählt.“ Karl irrt hier. Das Konzert fand nicht am Sonntag, sondern am Ostermontag, dem 4. April, statt.

²⁾ K. H. 41 ist falsch geheftet: Blatt 42–44b gehören vor Blatt 1–3b. Die Reihenfolge ist: Blatt 42–44b; Blatt 1–41b.

Mayseder hat das Quartett erhalten und glaubt es sehr bald geben zu können. Er [Schuppanzigh] schien noch aufgebracht, weil Du ihm neulich einige Wahrheiten gesagt hast.

Er hat es ja selbst gestanden, daß das Quartett schlecht ging.“

Der böse 6. März spukte also immer noch nach! Die „Wahrheiten“, die Beethoven dem Geiger gesagt hatte, mögen nicht angenehm gewesen sein. Nun schreibt Johann:

(Blatt 2.) „Der Mayseder ist in Heiratsumständen, daher hat er jetzt viel zu tun; binnen acht Tagen ist er verheiratet, dann wird er schon kommen.“

Beethoven glaubte aber doch, daß eine Mahnung hier am Platze sei, als Mayseder immer noch mit der Aufführung zögerte. Darauf deutet eine Notiz des Neffen hin:

(Blatt 3b): „Ich werde zwischen heut und morgen zu Mayseder gehen, um zu erfahren, wie es mit dem Quartett ist, denn es ist nicht gut, daß es so lange dort liegt.“

(Blatt 10): „Ich werde jetzt zu Mayseder gehen.“¹⁾

Diese Mahnung erwies sich als überflüssig: Mayseder hatte sich beeilt und schon am 15. April das Quartett gespielt. Beethoven, der inzwischen heftig erkrankt war, erfuhr davon erst einige Tage später durch seinen Bruder:²⁾

(Blatt 22.) „Es [das Quartett] ist verflossenen Freitag gegeben worden bei dem Hofagenten Dembscher durch Merk und Mayseder; das zweite Mal spielte der Hofagent selbst das Passedel;³⁾ ich habe mit einigen gesprochen; die sagen, es sei noch nichts Schöneres in dieser Art gehört worden, und in der ganzen Stadt ist jetzt nur eine Stimme, daß dies das schönste Quartett sei, welches je geschrieben worden sei.“

(Blatt 23.) Karl: „Panny⁴⁾ hat's dem Bruder erzählt, daß es vortrefflich gegangen sei.“

Der Hof-Kriegsagent Dembscher ist in der Beethoven-Biographie durch eine Anekdote bekannt geworden, die Karl Holz erzählt, und die ihre Bestätigung in den Konversationsheften findet:

Beethoven hatte Schuppanzigh das neukomponierte B-dur Quartett zur Aufführung überlassen (März 1826). Dembscher besuchte das Konzert Schuppanzighs aber nicht, mit der Begründung, er könne sich das Quartett jederzeit zu Haus vorspielen lassen, Beethoven werde ihm das Manuskript schon leihen. Als er dann darum bat, ließ ihm Beethoven sagen, nur gegen Zahlung eines Schadenersatzes von 50 Gulden an Schuppanzigh

¹⁾ Diese Notiz steht zwischen zwei genau zu bestimmenden Daten: Blatt 8: 15. April, Blatt 13: 17 April. Sie wurde also zwischen dem 15. und dem 17. April geschrieben.

²⁾ Auch das Datum dieser Notiz läßt sich feststellen: Blatt 14—15 wurden am 18. April geschrieben, Blatt 24 wahrscheinlich am 22.; Blatt 22 fällt also zwischen den 18. und den 22. April; der „verflossene Freitag“ kann nur der 15. April sein.

³⁾ Bassett, auch Bassettl ist ein veralteter Name für das Violoncello.

⁴⁾ Joseph Panny, Komponist (1794—1838), gab 1825—1828 Kompositionskonzerte im landständischen Saal (Vancsa in Heubergers „Musikbuch aus Österreich“ 1904, S. 48.).

U of M

stehe ihm das Quartett zur Verfügung. Ganz kleinlaut antwortete Dembscher: „Wenn es sein muß —!“

Als Beethoven dies hörte, lachte er und schrieb den Kanon:

„Es muß sein! Es muß sein!“¹⁾

Das Motiv dieses im Original nicht erhaltenen, aber von Holz mitgeteilten Kanons kehrt im letzten Quartett op. 135 F-dur wieder.

Beethovens kräftige Zurechtweisung war in diesem Falle nicht ganz am Platze, denn Dembscher hatte in seinem Hause schon so oft neue Werke des Meisters aufführen lassen, daß die Sicherheit, mit der er auf das Quartett rechnete, gewiß gerechtfertigt war. Dem unbefangenen Blick zeigt sich der gemäßregelte Kriagsagent nicht als Parvenü, der die Kunst nur pflegte, um von sich reden zu machen, sondern im Gegenteil als einer der wenigen Privatleute im Wien der zwanziger Jahre, in deren Haus noch manchmal gute Musik zu festlichen Gelegenheiten ertönte. Die großen, von der Aristokratie in den verflossenen Jahrhunderten unterhaltenen Privatkanellen waren sämtlich aufgelöst, die Musik hatte sich in die öffentlichen Konzertsäle geflüchtet. Jetzt, in der Biedermeierzeit, hob ein reicher Bürger seine Feste aus dem Rahmen des Alltäglichen, indem er sie durch stille, feine Kammermusik verschönte. Zu dem intimen Charakter des damaligen Gesellschaftswesens paßte diese Musikkpflege, wie den rauschenden Festlichkeiten des Barocks der Klang des vollen Orchesters entsprochen hatte. Dembscher selbst muß ein begabter Dilettant gewesen sein; er vermochte es, wie wir hören werden, die Partie des Violoncello im Es-dur Quartett ohne weiteres zu übernehmen.

Bisher hatten bei den verschiedenen Produktionen des Quartetts nur die Primgeiger gewechselt, jetzt war es zum ersten Male von einem anderen Ensemble gespielt worden, und zwar erfolgreich. Mayseder hatte die von Holz in ihn gesetzten Erwartungen nicht getäuscht; sein Spiel wird von keiner Seite bemängelt.

Es nimmt wunder, daß Beethoven erst so spät von dem Konzert bei Dembscher erfuhr. Weder er, noch Johann oder Karl waren zugegen gewesen oder hatten davon gewußt und sie erblickten darin einen Mangel an Aufmerksamkeit seitens Mayseders:

(Blatt 24.) Karl: „Es hätte sich geschickt, daß er [Mayseder] Dich eingeladen oder wenigstens geschrieben hätte, daß er es an dem Tage gibt.“

Mayseder selbst fühlte sein Unrecht und entschuldigte sich durch den Bruder:

(Blatt 24b—25b.) „Mayseder war heute früh bei mir, sonst wäre ich schon früher gekommen. Er wußte nicht, wo Du wohntest, er wollte mit mir gehen, um

¹⁾ Der Vorgang ausführlich bei Thayer V, S. 300 ff.

sich bei Dir zu bedanken, allein ich sagte ihm, er solle in einigen Tagen kommen, weil Du noch unpäßlich seiest. Er wird Dich bitten, daß Du erlaubst, daß er es noch einmal macht, wozu er Dich bitten wird, selbst zu kommen.

Ferner sagte er mir, daß es Merk sehr gut gespielt habe, aber daß dieser den Wunsch geäußert hätte, daß es viel leichter und mit dem nämlichen Effekt für das Bassettl gespielt werden könnte, wenn der Altschlüssel im Violin- oder Tenorschlüssel gesetzt wäre, in dem diese öftere Verwechslung es für den Bassettspieler viel schwieriger machte, als für die drei anderen Instrumente.

Er [Merk] hat den Mayseder um seine Stimme gebeten und wird sich selbst diese Stimme machen und Dir dann zeigen, sodaß es nicht so schwierig ist und durchaus nichts am Effekt verlieren wird.“

Diese Änderung wird später nochmals vorgeschlagen:

(K. H. 117, Blatt 35.): „Er [Mayseder] sagt nur, er wolle sorgen, daß andere Spieler, die es noch in die Hände bekommen, den Altschlüssel verändern, weil die meisten ihn garnicht mehr kennen.“

Merks Vorschlag ist insofern bemerkenswert, als wir bei dieser Gelegenheit erfahren, daß Beethoven in der Violoncellostimme den Altschlüssel verwendet hatte. In den Drucken des Es-dur Quartetts findet er sich nirgends, auch in dem Manuskript des ersten und des zweiten Satzes (Berliner Bibliothek) nicht. Also kann er nur in den beiden letzten Sätzen oder in den kopierten Stimmen gebraucht worden sein. Weshalb Beethoven ihn eingeführt hatte, ist nicht verständlich; auch wissen wir nicht, ob anstatt des Tenor- oder des Violinschlüssels oder gar neben beiden. Hatte Beethoven den Tenorschlüssel ganz ausgeschaltet und dafür den Altschlüssel eingesetzt, so kann diese Neuerung in vieler Hinsicht praktisch genannt werden, weil im Altschlüssel die eingestrichene Oktave besser zu notieren ist als im Tenorschlüssel. Der Versuch ist jedenfalls daran gescheitert, daß nur wenige Violoncellisten den Altschlüssel gut lesen konnten; diesen Einwurf macht ja auch Mayseder.

Allmählich war das Verständnis der Hörer für das neue Quartett erwacht. Jede Aufführung vermehrte die Zahl der Verehrer, und immer wieder wollte man es hören. So berichtet Karl einige Tage nach dem Konzert bei Dembscher:

(Blatt 30b.) „Graf Lichnowsky war beim Bruder und wünscht das Quartett nochmals zu hören.

Er ist noch immer außer sich vor Verehrung.“

Nach der Enttäuschung, die die ablehnende Haltung des Publikums Beethoven zuerst bereitet hatte, mußte eine solche Anerkennung aus dem Munde eines Kenners wie Lichnowsky ihm doppelte Freude machen, zumal in seiner durch die Krankheit hervorgerufenen gedrückten Stimmung.

Noch einmal wird im K. H. 41 vom Quartett gesprochen; ganz am Schluß auf Blatt 39 schreibt Karl:

„Diese Woche wird das Quartett wieder gemacht werden.“

Das war die letzte Woche im April (24.—30.). — Das K. H. 117, das in diese Tage der Genesung bis zum Umzuge nach Baden (7. Mai) zu setzen ist, enthält viele Eintragungen über diese angekündigte Produktion, die wiederum vom Maysederschen Quartett beim Kriagsagenten Dembscher veranstaltet wurde. Mayseder versäumte diesmal nicht, den Meister rechtzeitig einzuladen; Dembscher, der durch die Anwesenheit des Tondichters dem Feste — und ein solches war die Ausführung ihrer ganzen äußeren Form nach — eine besondere Weihe geben wollte, hatte ihn wohl damit beauftragt. Eine glänzende Gesellschaft war in seinem Hause versammelt; zunächst wurde das Quartett gespielt, dann setzte man sich zu Tisch, erfrischte sich nach der geistigen Anstrengung und stärkte sich gleichzeitig für eine dem Souper folgende Wiederholung des Quartetts. Nachdem diese beendet, blieb man noch den Rest des Abends in angeregter Unterhaltung zusammen. Die Idee der Souperpause in einem Festspiel ist also keineswegs eine Errungenschaft der modernen Zeit. Mayseder überbrachte seine Einladung persönlich:

(K. H. 117, Blatt 28.) „Ich wollte Sie einladen auf heute Abend, wir wollen Ihr himmlisches neues Quartett bei Herrn von Dembscher machen.

Es wird gut gegeben werden.

Wir haben es zweimal probiert.

Ich bin verheiratet seit kurzer Zeit.“

Beethoven lehnte die Einladung dankend ab: er fühlte sich noch nicht wohl genug, um sich den Anstrengungen einer Abendgesellschaft, deren Mittelpunkt er gebildet hätte, auszusetzen. An seiner Statt begaben sich Johann und Karl zu Dembscher. In der Souperpause eilen beide zu Beethoven und berichten begeistert über das Fest:

(Blatt 30b) „Das Quartett ist gut gegangen.

Jetzt wird soupiert und dann machen sie es noch einmal. Sie bleiben bis 12 Uhr zusammen.

Er [Dembscher] hat mich um alles in der Welt gebeten, Dich doch einmal zu ihm zu bringen.

Er [Schuppanzigh?] ist nicht eingeladen. Viele Hofräte sind da und viele Fremde, die ich nie gesehen habe.

Alles mit Silber serviert.

Der Dembscher ist einer der reichsten in Wien.“

Mit diesem Festkonzert schließt bedeutsam die Reihe der ersten Aufführungen des Es-dur Quartetts. Die „réparation d'honneur“, wie Holz später einmal scherzend schreibt, war glänzend gelungen; Beethoven konnte befriedigt seinen Sommeraufenthalt in Baden antreten. Das Quartett hatte binnen zwei Monaten sechs Aufführungen erlebt (die doppelten nicht mitgerechnet): Zuerst durch Schuppanzigh am 6. März, dann durch Boehm am

Am 11.

20. oder 22., am 23. März und in den ersten Apriltagen, endlich durch Mayseder am 15. April und zwischen dem 24. und 30. Da Mayseder nach dem letzten Konzert die Stimmen des Quartetts nicht sogleich an Beethoven zurückgab, mußte Boehm die Absicht, noch ein zweites Benefizkonzert zu geben (vgl. oben), fallen lassen, denn Beethoven wollte, während er von Wien fern war, das Manuskript nicht aus der Hand geben; doch vertröstete der Meister ihn auf spätere Zeit. Zwei Briefe aus Baden an Ferdinand Piringer¹⁾ und an Karl²⁾ geben uns darüber Aufschluß.

An Piringer:

„... Boehm, dem wackeren Fiedler bitte ich sie Zu sagen wie leid es mir sei, ihm nicht noch einmal das quartett haben geben zu können, indem ich selbes mit Vieler Mühe gerade am Tage meiner Abreise hierher [d. h. am 7ten Maj] Von Hr: Majseder erst Zurück erhalten habe ...“

An Karl:

„... Dies könntest du noch beifügen, ... das quartett sei zwar das erstemal, da Schuppanzigh es gespielt, mißlungen, indem er durch seine Dicke mehr Zeit brauche als früher, bis er eine sache gleich erkenne, u. viele andere Umstände dazu beigetragen, daß es nicht gelingen konnte, auch ihm dieses von mir vorausgesagt, denn trotzdem daß Schuppanzigh u. 2 andere die pension von Fürst. Personen beziehen,³⁾ so ist doch das quartett nicht mehr, was es war, da alle immer zusammen waren, hingegen ist es 6 mal von anderen Künstlern auf das Beste aufgeführt und mit größtem Beifall aufgenommen, Es wurde an einem Abend 2 mal hintereinander gegeben und noch einmal nach dem souper. Es wird auch ein Violinspieler Nahmens Böhm sein Benefice damit geb. — u. jetzt muß ich es noch immer an andre hergeben ...“

Hier haben wir eine Kritik Schuppanzighs aus dem Munde des Meisters selbst! Sie ist natürlich von der Verstimmung über die mißglückte Produktion beeinflusst, betont jedoch richtig, daß Schuppanzighs Spiel nicht mehr auf der früheren Höhe stand. Beethoven behauptet, Schuppanzigh vor einer Überhastung der Aufführung gewarnt zu haben. In den Konversationsheften steht nichts, was auf eine solche Warnung Beethovens schließen ließe, im Gegenteil hat es den Anschein, als ob Beethoven gedrängt habe, vor allem, als Schuppanzigh das Quartett nicht sofort wiederholen wollte. Bei den sechs Aufführungen dachte er vielleicht an eine der beiden doppelten durch Boehm und Mayseder. —

Allen Beethoven-Biographen hat die Schilderung, die der Berliner Schriftsteller Ludwig Rellstab in seinem Buche „Aus meinem Leben“ von seinem Besuche bei Beethoven gibt, als wertvolle Quelle gedient. Sie

¹⁾ Dieser Brief ist zuerst gedruckt von Dr. v. Frimmel (Beethoven-Jahrbuch I, 77 ff.).

²⁾ Kalischer V, 1091.

³⁾ Hier spielt Beethoven auf den lebenslänglichen Gehalt an, den Schuppanzigh, Weiß und Linke vom Fürsten Rasumowsky als Mitglieder seines ehemaligen Quartetts bezogen (vgl. Hanslick, a. a. O. S. 203f.).

ist daher auch des öfteren abgedruckt worden.¹⁾ Rellstab schreibt gewandt, und seine Erzählungen sind so lebendig, daß sie den Eindruck völliger Glaubwürdigkeit machen. Er bemerkt selbst, daß die Gespräche, die er bringt, nicht wörtlich genommen werden dürfen, daß ihm aber auch nach 20 Jahren noch die lebendigste Erinnerung des Ganzen geblieben sei. Daß ihm kleine Gedächtnisfehler unterlaufen, ist nach so langer Zeit nicht wunderbar, aber auch die Reden, die er Beethoven in den Mund legt, erscheinen dem Kenner so verschieden von der bekannten Ausdrucksweise des Meisters, daß man an ihrer Echtheit, auch dem Inhalt nach, manchmal zweifeln möchte. Schon von mancher Seite ist auf kleine und größere Irrtümer in seinen Schilderungen aufmerksam gemacht worden; soweit seine Erlebnisse kontrollierbar sind, findet man, daß sie fast immer in einer oder der anderen Hinsicht Ungenauigkeiten enthalten. Vor allzu vertrauensseliger Benutzung dieser Quelle muß daher gewarnt werden. Da Rellstab im Frühjahr 1825 in Wien war und einer der Aufführungen des Es-dur Quartetts beiwohnte, so ist es notwendig, in dieser Studie seine Aufzeichnungen einer kurzen Kritik zu unterziehen.

Rellstab verließ, nach seinem eigenen Bericht, Berlin am 21. März 1825, hielt sich einige Tage in Dresden auf und kam am Palmsonntag, dem 27. März, in Prag an. Von dort setzte er die Reise nach Wien fort, das er, wie ihm leicht nachzurechnen ist, am 30. März abends erreichte.²⁾ Ausgestattet mit einem Empfehlungsbrieфе des Berliner Komponisten Zelter an Beethoven und beauftragt, Grüße von Karl Maria von Weber auszurichten, sucht er nach seiner Ankunft einige Personen auf, die Beziehungen zu Beethoven haben, orientiert sich bei diesen und

„faßt dann eines Morgens unter Herzklopfen den Entschluß, den Weg nach der Grugerstraße No. 767, im vierten Stockwerk, wo Beethoven damals wohnte, anzutreten“. Man sollte meinen, daß diese detaillierte Wohnungsangabe absolut genau sei. Wenn sich ein Reisender nur kurze Zeit in einer fremden Stadt aufgehalten hat, so werden die wenigen Adressen, die er sich hat merken müssen, noch lange im Gedächtnis haften bleiben, und eine Verwechselung ist bei ihm viel unwahrscheinlicher, als bei einem Einheimischen, dem im Laufe der Zeit Hunderte von Hausnummern durch den Kopf gehen. Und doch irrt Rellstab, so unglaublich das klingt! Daß Beethoven gelegent-

¹⁾ Hier sind vor allem zu nennen: Nohl „Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen“ 1877; Kalischer „Ludwig Rellstab in seinem persönlichen Verkehr mit Beethoven“ (illustrierte Wochenschrift „Der Bär“, August 1886) und „Beethoven und seine Zeitgenossen I: Beethoven und Berlin“; Thayer V, S. 196 ff.

²⁾ Rellstabs Reiseberichte in der „Berliner Allg. Musik. Zeitung“ 1825, S. 133 ff. Diese Rechnung wird bestätigt durch die Notiz in der „Wiener Zeitung“, daß der Königlich Preussische Lieutenant Ludwig Rellstab am 30. März in Wien angekommen ist.

lich in jenen Jahren in der Krugerstraße wohnte, wird verschiedenerseits angegeben, so von Breuning („Aus dem Schwarzspanierhause“, Neudruck von Kalischer, S. 10) und von Nohl („Beethovens Leben“, S. 931 Anm. 246), der eine Quittung für die Kinsky'sche Kasse vom 25. April 1825 anführt mit Beethovens Adresse: Krugerstraße No. 767. Es ließe sich nur nach dem Original dieser Quittung entscheiden, ob Nohl hier nicht das Datum falsch gelesen hat. Denn Beethoven wohnte damals nicht in der Krugerstraße, sondern während des ganzen Winters 1824—1825 in der Johannissgasse No. 969. Er mietete diese Wohnung wahrscheinlich schon im September 1824, als er noch in Baden war,¹⁾ bezog sie bei der Rückkehr und bewohnte sie ganz sicher noch im März und April 1825.²⁾ Noch am 18. April 1825 notiert Karl auf einem Brief seines Onkels an Dr. Braunhofer diese Adresse.³⁾ Beethoven war erkrankt und ließ Braunhofer zu sich rufen, der ihn den ganzen Monat hindurch bis zu der Abreise nach Baden (am 7. Mai) behandelte. Wäre das Datum auf der Kinsky'schen Quittung richtig, so müßte Beethoven in der Zeit vom 18.—25. April umgezogen sein, also gerade während seiner heftigen Erkrankung, und wäre dann nur knappe 14 Tage bis zu seiner Abreise nach Baden in der Wohnung Krugerstraße 767 geblieben. Das ist aber doch kaum möglich, selbst bei Beethoven nicht, der Wohnungen mit erstaunlicher Schnelligkeit wechselte. Wie dies auch sein mag, Rellstab hat dem Meister seinen Antrittsbesuch sicher nicht in der Krugerstraße, sondern in der Johannissgasse gemacht. Rellstabs Visite fällt in die ersten Tage des April, und noch am 1. April sucht Beethoven in der „Wiener Zeitung“ eine Haushälterin und gibt als seine Wohnung die Nr. 969 in der Johannissgasse an.⁴⁾ Wie mag Rellstab auf die falsche Adresse verfallen sein? — Folgen wir seiner Erzählung weiter: Beethoven empfängt ihn liebenswürdig und äußert im Laufe des Gesprächs: „Ich bin nicht ganz wohl, ich bin krank gewesen.“ — Dies stimmt wieder nicht. Abgesehen von kleinen Unpäßlichkeiten, wie Zahnschmerzen und erfrorenen Füßen, war es dem Meister im Winter nicht schlecht gegangen; erst Mitte April erkrankte er an einer Art gastrischen Fiebers, wie aus den Konversationsheften und dem oben er-

¹⁾ Die Wohnung Johannissgasse No. 769 ist in der Wiener Zeitung vom 15. bis 20. September angezeigt; Beethoven notiert sie sich im K. H. 43 aus der zweiten Hälfte des September.

²⁾ Im März erhält Beethoven eine Aufforderung von der Steuerbehörde wegen rückständiger Steuern mit der Adresse: Johannissgasse 969 (das Original in der Berliner Bibliothek).

³⁾ Veröffentlicht im Faksimile im Beethoven-Jahrbuch I mit Erläuterungen von Dr. v. Frimmel, S. 74 ff.

⁴⁾ Die Annonce setzte der Neffe im K. H. 42 Blatt 1 auf; sie erschien im Intelligenzblatt der Wiener Zeitung vom 1. April 1825.



wähnten Brief an Dr. Braunhofer hervorgeht. Später erzählt Rellstab von dem schmerzlichen Ausdruck in Beethovens Antlitz, der nicht die Folge des augenblicklichen Unwohlseins gewesen sei, sondern sich immer wieder fand, „auch nach Wochen, wo sich Beethoven viel gesunder fühlte“. Rellstab hat aber Beethoven gerade nur beim ersten Besuch gesund gesehen. Als er ihn zum letztenmal sah, gegen Ende April, war Beethoven noch krank; er ging als Rekonvaleszent nach Baden und klagt in Briefen von dort noch oft über sein schlechtes Befinden.

Nach dem ersten Besuch schickt Rellstab dem Meister Proben seiner Gedichte und glaubt, einige Tage verstreichen lassen zu müssen, bevor er einen zweiten Besuch macht. Er wird indessen nicht vorgelassen, da Beethoven krank ist. Trübselig steigt er die Treppe hinab, trifft auf der Straße einen Bekannten und wird von diesem für den Abend zu einer Aufführung des Es-dur Quartetts eingeladen.

„Heute Abend wird, zwar gegen ein Eintrittsgeld, aber doch nur für einen kleineren vertrauten Kreis echter Musikfreunde, eines der neuesten Quartette von Beethoven, die noch Manuscript, aber von Steiner (dem Besitzer der jetzigen Haslinger'schen Musikhandlung) angekauft sind, gespielt werden.“

In einem kleinen Lokale am Graben findet das Konzert statt.

„Es waren einige der ausgezeichnetesten jüngeren Virtuosen Wiens, sie hatten sich der wichtigen Aufgabe mit dem ganzen Enthusiasmus der Jugend gewidmet und 17 (oder gar noch mehr) Proben gemacht, bevor sie es wagten, das neue rätselhafte Werk vor einer Anzahl von Kennern nur halb öffentlich zu spielen. Und so unüberwindlich und unerforschlich erschienen damals noch die Schwierigkeiten und Geheimnisse der letzten Quartette Beethovens, daß nur diese jungen begeisterten Männer sich zusammen gefunden hatten, um den Versuch zu wagen, während die älteren und berühmteren Spieler die Ausführung für unmöglich erklärten. Es war das Quartett in Es-dur op. 127, welches man spielte. Wie aber die Spieler zu lernen und zu arbeiten hatten, bis sie die steile Höhe hinanklimmten, so durften es auch die Hörer nicht zu leicht nehmen, — und in dieser Voraussetzung war es gleich von vornherein bestimmt, daß das Werk zweimal hintereinander vorgetragen werden sollte.“

Vergleichen wir kurz diese Darstellung mit den Ergebnissen der früheren Untersuchung. Welchem Vortrag des Quartetts hat Rellstab beigewohnt? Alle im März stattgefundenen scheiden von vornherein aus, da Rellstab erst am 30. März in Wien ankam; die beiden Aufführungen durch Maysecker vom 15. und von Ende April ebenfalls; die ganze Beschreibung, namentlich das Eintrittsgeld, paßt nicht auf sie. Bleibt also nur das erste Benefizkonzert Boehms aus dem Anfang April. Damals war Beethoven aber noch nicht krank, und Rellstabs Besuch bei ihm wird wohl aus einem anderen Grunde abgewiesen worden sein. Die Schilderung des Abends selbst gibt zu mancherlei Bedenken Anlaß. Sie klingt, als ob es sich um die Erstaufführung des Quartetts gehandelt hätte, während man in Wien das neue Werk doch bereits dreimal mehr oder weniger öffentlich gespielt hatte. Die „älteren

und berühmteren Spieler* hatten sich nicht schlechthin für unfähig erklärt, es zu spielen, aber auch die hier gemeinten waren keine Jünglinge mehr, am ehesten noch Boehm (geb. 1795) und Holz (geb. 1798); Linke dagegen war 42 Jahre alt (geb. 1783) und Weiß gar schon 47 (geb. 1778). Vom „ganzen Enthusiasmus der Jugend“ zu reden, ist hier entschieden total verfehlt, und 17 oder mehr Proben hat Boehm wahrscheinlich auch nicht halten können, aus Mangel an Zeit. Es will ferner nicht glaubhaft klingen, daß nur wenige Kenner und Liebhaber zugegen waren. Die Vorträge vor beschränkter Zuhörerschaft hatten schon im März stattgefunden, das Aprilkonzert dagegen war ein richtiges Benefiz für Boehm; und die Künstler der zwanziger Jahre dachten genau so wie die von heute: Je mehr zahlende Zuhörer, desto besser. Rellstab hatte vielleicht von den ersten Aufführungen des Quartetts durch seine Wiener Bekannten allerlei gehört und verwechselt 20 Jahre später die Relata mit dem Selbsterlebten. — Auch die Angaben Rellstabs über die Komposition der letzten Quartette sind nicht richtig. Er glaubt, daß sie alle gleichzeitig komponiert wurden, damals schon fertig und von Steiner angekauft waren. Als das Es-dur Quartett seine ersten Aufführungen erlebte, arbeitete Beethoven gerade am zweiten (a-moll) und zwar nur an dem ersten und dem letzten Satze; die Mittelsätze und gar das B-dur Quartett befanden sich noch im ersten Stadium; noch nicht einmal das Skizzenmaterial war vollständig gesammelt. Steiner, der nach Rellstab schon damals alle angekauft haben sollte, erhielt überhaupt kein einziges der Quartette: op. 127 und 131 gingen in den Besitz von Schott in Mainz über, op. 132 und 135 erschienen bei Schlesinger in Paris, und nur op. 130 blieb in Wien, wurde aber dort nicht von Steiner, sondern von M. Artaria verlegt. — Ob der zweimalige Vortrag wirklich stattgefunden hat oder auch nur eine Reminiscenz an das Boehmsche Quartett vom 23. März ist, möge dahingestellt bleiben.

Nach Rellstabs Erzählung hielt Beethovens Unwohlsein an, deswegen konnte er ihn nicht besuchen.

„Es war keine ausgesprochene Krankheit, an der er litt, sondern was noch schlimmer ist, ein fortdauerndes Kränkeln, wodurch seine hypochondrische Stimmung sich natürlich steigern mußte.“

Wir haben schon gesehen, daß dies den Tatsachen nicht entspricht. „Nach mehr als vierzehntägiger Pause“ macht Rellstab dann einen erfolgreichen Besuch. Beethoven öffnet ihm selbst und erwidert auf Rellstabs Äußerung, seine, Beethovens, Krankheit habe ihn abgehalten zu kommen:

„Das hätte Sie nicht abhalten sollen. Wie ich mich in der letzten Zeit befand, befinde ich mich fast jeden Winter. Mir wird erst wohl, wenn ich im Sommer aufs Land gehe.“

Das hat Beethoven ganz sicher nicht gesagt oder er hat übertrieben. Man redet nun über die Aufführung des Quartetts und Rellstab schreibt

auf die Frage, wie es ihm gefallen habe, auf: „Ich war im Innersten tief und heilig erschüttert!“ Dieser Ausruf ist in den Konversationsheften nicht zu finden, doch mag ihn Rellstab auf eine von ihm benutzte Schreibtischtafel oder in sein Taschenbuch geschrieben haben. Dagegen wurde, was Rellstab nicht erwähnt, über die Operntexte gesprochen, die er für Beethoven anfertigen wollte. Nach seiner Darstellung hatte man darüber nur beim ersten Besuch verhandelt. Die Konversationshefte ergeben dieses Thema auch für den zweiten (die Notierungen des ersten sind nicht erhalten). Notizen von Rellstabs Hand, die Opern betreffend, stehen im K. H. 41, Blatt 44 und 1, die zusammen gehören. Aus der Äußerung: „Ihr Herr Bruder sprach mir von den anderen Stoffen, die er aufgeschrieben,“ folgt, daß dieses Gespräch nach dem Quartett stattgefunden hat, da Rellstab, wie er selbst berichtet, die Bekanntschaft Johanns erst an diesem Abend machte.

Vor seiner Abreise nach Ungarn nimmt Rellstab Abschied von Beethoven.

„Ich äußerte ihm mein Bedauern, daß ich in der ganzen Zeit meines Aufenthaltes zu Wien nur eine Symphonie von ihm, kein Quartett (außer dem angehört), in keinem Konzert eine seiner Kompositionen angehört hatte; daß man den ‚Fidelio‘ nicht gegeben.“


Wenn Rellstab hier die Wahrheit spricht, so hatte er es sich selbst zuzuschreiben, daß er in Wien wenig Musik von Beethoven hörte. Schuld der Wiener ist dies nicht, wie die Konzertprogramme des Aprils beweisen: außer der B-dur Symphonie (4. April) wurde die A-dur Symphonie im Concert spirituel vom 14. April gespielt, Schuppanzigh brachte Quartette zu Gehör, viele Solistenkonzerte begannen mit Ouvertüren von Beethoven, kurz Rellstab hätte nur die Theaterzeitung zur Hand zu nehmen gebraucht und dann gewußt, wo er Beethovensche Musik genießen konnte.

Eine noch eingehendere Kritik der Rellstabschen Erinnerungen ist hier nicht am Platze; es sollte nur darauf aufmerksam gemacht werden, daß sein Bericht über das Es-dur Quartett mit Vorsicht als Quelle zu benutzen ist. Rellstab neigt zum Phantasieren; er gibt anregende Schilderungen auf Kosten der Wahrheit; stets bauen sie sich auf wahren Begebenheiten — Erlebtem oder nur Gehörtem — auf, aber immer sind sie zurecht gestutzt oder aufgebauscht, und meistens ist die Dichtung von der Wahrheit schwer zu trennen. —

Keines der nun folgenden „letzten“ Quartette erlebte unter so schwierigen Umständen die Uraufführung, wie das in Es-dur. Es hatte eines harten Kampfes bedurft, bis der Genius sich den Sieg zusprechen konnte. Nun aber war der Weg frei, die ausübenden Künstler hatten ihre Feuertaufe erhalten und gut bestanden; das Verständnis, vorerst freilich nur ein dunkles Ahnen von der Größe der künstlerischen Tat, war erweckt, um nie wieder einzuschlummern.



Schluß

 Nach Ristori's Inhaltsakizze folgt nun das Auftreten Melpomenes, eine tragische Szene, bestimmt, den Menschenkindern den Begriff des Todes nahezubringen. Daß die Musik von No. 9 bestimmt ist, diese Szene zu illustrieren, kann wohl als sicher angenommen werden. Da sie eine Physiognomie zeigt, die uns auch sonst in der Instrumentalmusik der Zeit seit Ph. Em. Bach oft begegnet, so gibt uns diese Beziehung zugleich den Schlüssel derartiger abrupten Bildungen wie das Adagio $\frac{3}{4}$, mit dem diese Nummer beginnt; die Fortsetzung mit ihrem rezitativischen (Adagio $\frac{4}{4}$) und arienhaften (Allegro molto ♩) Gebaren ist ohnehin von der Opernmusik aus wohl verständlich. Zunächst interessiert uns der einleitende Teil, der keine Gesangsallüren zeigt, sondern augenscheinlich rein instrumental charakterisiert. Er stellt mit seinen 17 Takten eine Umbildung des Themas vor, die uns nunmehr keine Skrupel mehr machen kann, obgleich sie die metrische Struktur (den Periodenbau) verändert.

Es ist das allerdings eine Form der Variation, deren Möglichkeit der neueren Zeit einigermaßen aus dem Gesicht gekommen ist, die aber in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Gemeingut war, zur Zeit der deutschen Variationensuite (Peuerl, Schein u. a.). Während Beethoven sonst wie alle anderen Variationenkomponisten gerade das metrische Gerüst unangetastet läßt (man sehe z. B. die „Waldmädchen“-Variationen, bei denen der merkwürdige metrische Bau des Themas [3+2+3+2, 2+2, 3+2] einen Hauptreiz des ganzen Werkes bildet) und nur höchst selten einmal eine kleine Einschaltung oder Elision wagt, die dem Thema fremd ist, sehen wir ihn hier, und zwar nicht nur in dieser Nummer, sondern auch in anderen der „Prometheus“-Musik Pfade wandeln, welche den alten Suitenkomponisten vertraut waren. Man sehe z. B. bei Schein nach, welche Erweiterungen ein Thema, das in der Allemande und Tripla sein wahres Gesicht und seine reizende Tanznatur zeigt, als Pavane oder Gaillarde erfährt. Schon in mehreren der vorausgehenden Nummern sind solche Erweiterungen vorhanden, daß z. B. an Stelle von vier Takten deren acht

treten, auch Verkürzungen habe ich bereits mehrmals aufgezeigt. Der erste Teil von No. 9 hat nämlich folgenden Bau:

19. *Adagio*

(mixolydischer Zwischenhalbsatz)

Baß b

tr

Hier ist also im ersten Satze mit dem schweren (2.) Takt angefangen, Takt 3—4 verschoben wiederholt (!), und nur der Nachsatz elidiert den ersten (5.) Takt. Der mixolydische Zwischenhalbsatz ist voll viertaktig und wiederholt den 4. Takt, der abschließende Halbsatz ist ebenfalls voll viertaktig. Trotzdem erkennt man die Nachbildung (Verkleidung) des Themas sehr gut.

Aber auch das aufgeregte nun folgende Rezitativ (vom Vibrato des ganzen Streichorchesters mit heftigen *ff*-Akzenten begleitet) muß als eine Verkleidung des Themas verstanden werden; ich stelle die der Melodie des Kontertanzes entsprechende Zurechtrückung daneben, um kenntlich zu machen, wie hier alles mit Absicht verzerrt und aus dem ruhigen Geleise gedrängt ist:

20. $^0T = ^0S$ D

con molto espressivo (2) sf (4)

statt: 0T D

[illegible]

Das Rezitativ beginnt in es-moll und rückt in den drei ersten Halbsätzen durch Umdeutung der °Tonika zur °S dreimal einen Quintschritt aufwärts nach b-moll, f-moll und c-moll, auf dem der Abschluß gemacht wird, weil in ihm der arienhafte Satz beginnen soll. Der zweite Satz ist, wie man sieht, auf vier Takte komprimiert, was aber zufolge der Fermate und der ad libitum-Kadenz gar nicht empfunden wird.

Dagegen flutet nun die sehr erregte (Rache-?)Arie stark über die Dimensionen des Themas hinaus. Auch hier haben wir wieder, wie zu Anfang der Nummer (in Fig. 19) die Sekundrückung nach unten als pathetisches Mittel der Fortspinnung, auf welche Beethoven vielleicht mit dem Einschießel in Fig. 19 (Takt 3a—4b) zuerst verfallen, und die fortan bei ihm eine große Rolle spielt (vgl. die Anfänge von op. 31, I, op. 53, des Allegretto vivace des ersten Rasumowsky-Quartetts u. a.). Diese Steigerung durch Transposition in die große Untersekunde macht im Gegensatz zu der allgemein üblichen durch Schiebung des Kopfmotivs auf die Obersekunde einen merkwürdigen Effekt, da sie sehr stark vertiefte Subdominantwirkungen bedingt:

21. *Allegro molto*

0T D $^0SS = ^0T$

p *cresc.* (2) f (4) p *cresc.* (2a)

D (4a)

Natürlich ist eine solche verschobene Wiederholung, welche total die Tonart verleugnet (eine echte Rosalie) keine schlußkräftige Antwort, sondern kann nur als emphatische Betonung desselben Formgliedes wirken; wir sind also damit erst beim 2. Takt des Themas angekommen, wie leicht zu sehen (mit Weglassung der Figurationen):

22. 1. Viol.

Kontertanz:

Bässe

Beethoven greift deshalb auch sofort nach dem Einschleissel wieder auf die Haupttonart zurück, indem er (genau so wie in der Waldsteinsonate) aus dem F-dur Akkord den f-moll Akkord macht ($D^3 > = ^0S$):

23.

(8)

Damit kommt zwar die Periode zum Abschluß; aber wir stehen immer noch bei Takt 1—2 des Themas, bei dem $(c) (es c) h$, und sogar die nächsten sieben Takte bleiben dabei ebenfalls noch stehen:

24.

Clar.

0T D 0T D $^0T = ^0S$ D_4^+ 0T

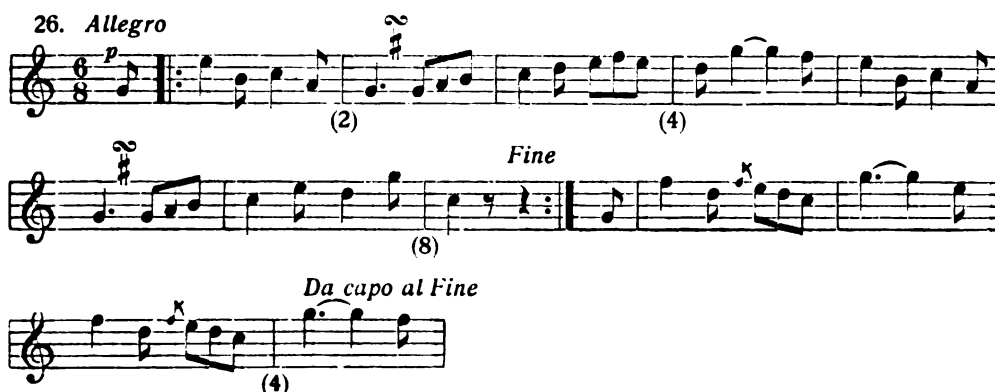
Und nun beginnt dasselbe Spiel in g-moll, weiterhin auch wieder in c-moll, etwas anders eingekleidet:

25.

usw.

Eine eigentliche Variation des Themas ist somit wohl, wie man sich leicht überzeugt, dieser Teil von No. 9 nicht, wohl aber eine fortgesetzte Arbeit mit dem durch die beiden ersten Teile angeregten Material, also vergleichbar den freien Fortspinnungen in anderen Nummern.

Nach Ristori's Programm folgt nun das heitere Gegenspiel gegen No. 9: das Auftreten der Thalia und des Pan mit seiner Gefolgschaft von Faunen. Zunächst No. 10, überschrieben Pastorale, verwendet mehrfach musettenartig liegende Bässe, die natürlich wirkliche Modulation ausschließen und es auch unmöglich machen, die charakteristischen Momente der Baßführung des Themas hervortreten zu lassen. Trotzdem ist gleich zu Anfang das vollständige Thema ohne Veränderung des metrischen Aufbaues deutlich zu erkennen:



Hieran schließt zunächst eine andere Einkleidung des 2. Teils und wieder eine gewaltig erweiterte Wiederholung des mixolydischen Zwischensatzes, Wiederkehr des Anfangs mit verstärkter Instrumentierung und gehäufte angehängte Schlüsse. Nur ganz kurz ist No. 11, das drollige Hereinlaufen der Faune zeigend (Staccato der Streichinstrumente); vom Thema repräsentiert dasselbe nur den Mittelteil, was darum sehr wohl angeht, weil No. 10 und 12 in C-dur stehen, daher der Stillstand auf G durch die ganze No. 11 nur eben der Halt auf der Dominante ist (Baß durchweg G):



28.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in four staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a forte (f) dynamic and a sforzando (sf) marking. It contains measures 1 through 8, with a trill (tr) indicated above the eighth measure. The second staff contains measures 9 through 14, with a key signature change to two sharps (F# and C#) indicated by a double sharp sign (X) above the twelfth measure. The third staff contains measures 15 through 22, with a key signature change back to one sharp (F#) indicated by a double sharp sign (X) above the nineteenth measure. The fourth staff contains measures 23 through 26, with a key signature change to two sharps (F# and C#) indicated by a double sharp sign (X) above the twenty-fourth measure. The score is divided into four systems, each labeled with a number in parentheses: (1) for the first staff, (2) for the second, (3) for the third, and (4) for the fourth. A sub-label (4a) is placed below the final measure of the fourth staff.

29.

Adagio

p

T (2) *D* (4) *T = S*

D *T_s* *S* *D₄ + (8)*

f *p*

T (4) *7 = D₇*

Digitized by Google

30.

(4)

tr 1 a 2 Fine

(8) (8 a)

(2) (4)

(8) (8 a) Da capo al Fine

Mehr und mehr macht sich uns nun aber doch das Fehlen eines Bühnenbuches fühlbar. No. 13, ein Allegro $\frac{2}{4}$ D-dur, ist nach Deiters (bei Thayer) überschrieben „Terzettino-Groteschi“ (was in der Gesamtausgabe nicht steht). Ob immer noch die Pansgenossen in Aktion sind oder früher schon aufgetretene Insassen des Parnass sich aus ihrer Zuschauerrolle zur Mitwirkung herbeilassen, wissen wir nicht. Wir wissen nur, daß No. 14 ein Solo der Sgra. Cassentini, welche das von Prometheus geschaffene Weib vorstellt, und No. 15 ein solches des Sgr. Vigano, des männlichen Geschöpfes ist, die nun nach empfangener Ausbildung durch das gesamte Collegium, das sich um Apoll geschart hat, sich in der vollen Glorie ihrer gewonnenen Bildung zeigen. Ob unter diesen Umständen wirklich der Es-dur Kontertanz die letzte Krönung des Ganzen bedeutet, kann in gewissem Grade fraglich erscheinen. Einen strengen Beweis dafür haben wir nicht. Dasselbe ist nur das Anfangs- und Hauptthema des Finale (No. 16), das durch seine Tonart (Es-dur) von den vorausgehenden Nummern deutlich geschieden ist. Der Umstand, daß Beethoven diese Form den Variationen in op. 35 und der „Eroica“ zugrunde legte, spricht ja dafür, ist aber doch nicht streng beweisend. Es ist immerhin möglich, daß der leitende Gedanke bei Beethoven doch nicht die freie Umbildung gerade dieser letzten Form war, sondern vielmehr die Entwicklung aller der verschiedenen Formen des Themas, von denen die des Es-dur Kontertanzes dann nur eine, nämlich die letzte ist, aus einem nur ungefähr die Harmonieführung, den metrischen Bau und auch die gleiche Hauptlinie der Melodieführung festlegenden sehr dehnbaren Grundschema gewesen ist, einem Schema, demgegen-

über auch schon der Baß von No. 16 eine spezielle Verwirklichung ist. Man könnte den Gedanken vielleicht so formulieren, daß es Beethoven um die Durchführung einer Art von Urtypus liedförmiger Gestaltung zu tun war, um ein im Detail mannigfach wechselndes Sichkundgeben einer Ungezetzmäßigkeit. Auf einen solchen Gedanken konnten ihn wohl Beobachtungen an gangbaren Tänzen führen. Vielleicht haben auch geäußerte Wünsche Viganò's, der auch selbst Komponist war, bezüglich gewisser die Tänzer bequem orientierenden Wendungen in der Harmonie usw. dazu beigetragen, eine solche Idee freier Art der Variierung in ihm aufkommen zu lassen. Dazu kommt, daß er sein Leben lang der Variationenform das lebhafteste Interesse entgegengebracht und sie bis zu das Thema kaum mehr ahnenlassenden Verkleidungen geführt hat. Den ersten Anstoß zu dieser speziellen Richtung auf Pflege der Variationen soll ihm bekanntlich Graf Ferdinand von Waldstein bereits in Bonn gegeben haben.

Ich begnüge mich nun, die noch restierenden Nummern in den Hauptzügen zu notieren, ohne einen Versuch, sie noch weiter aus dem Sujet der Handlung zu motivieren:

31.

No. 13 *Allegro*.

a)

Baß d (4) cis d

1 a 2 a Fine.

g gis (8) a g a (8) d (8 a)

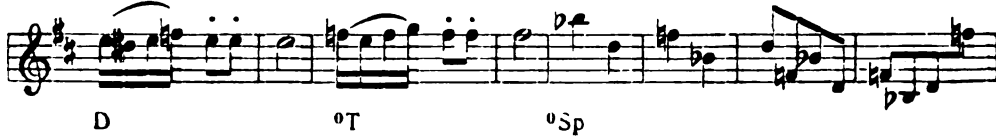
Zwischensatz

b)

(8) 4

c)

neuer Zwischensatz:

*Da capo al Fine*

32.

(1. Trio zu No. 31)

a)



b)



33.

,2. Trio zu 31 anstatt 31)

a) *Comodo*

b)



34. (3. Trio zu 31)

a



b



35.

No. 14. (Das weibliche Geschöpf)

Andantino

a

T (2) (4) D

fp *fp* *fp* *cresc.*

T = S D T D (8a)

(Cor di Basetto)

T T = D

36.

Adagio

a) *dolce*

T (2) D .. (4) T T

cresc. *p*

S .. D T (6)

b. *cresc.* *f*

S *cresc.* D .. (8) T *p* D (2) (4)

c=a

T (6+2) D .. (4)

T .. S D .. (8) T

b)

.. .. D (2) T

D (4) T=D (4a) .. (4b)

.. (4c) .. (4d) ..

Allegro

c)

.. (6) T D (6a) T=S D (8) T S

D (8a) T S D (8b) T=D

37.

Allegretto

a)

T (2) D T (4) D .. T S D (8)

1. 2. T D (6) T S D (8a) T=D

T .. (2) S D (4) T .. =S D

.. (8) T .. S (4) D (a rep.) und Coda.

38. (nur Zwischensatz).

No. 15 (Das männliche Geschöpf).

Andantino b (!) *sempre pizzo.*

D T (2) D

T (4) S D (6) T S (D) (8) D

cresc. *dim.*

.. .. T (8a) D ..

cresc. *decr.* *pp*

(8a)

39. *Adagio*

a) der Anhang zugleich c.

p T (2) (4)

2 (8)

b)

(2) (4)

1 2



c) Takttriole



Tp.

Generalauftakt.

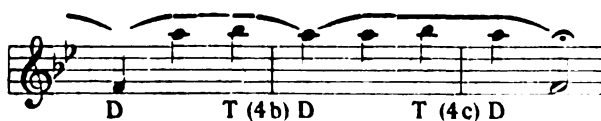
D

40. *Allegro*

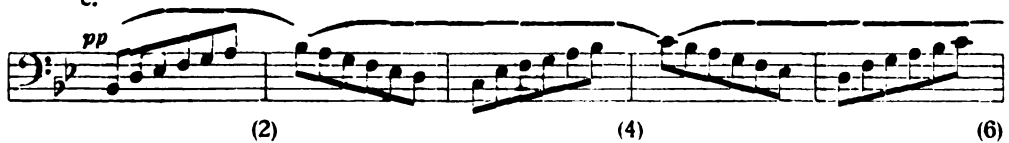
a.



b.



c.



(a rep. u. Coda)



So sind wir denn bei dem Finale angelangt, dessen Bedeutung als Schlußstein des ganzen Werkes nach den vorausgegangenen Feststellungen nicht mehr zweifelhaft sein kann. Es besteht aus zwei Hauptteilen: der weit ausgeführten Bearbeitung des „Themas“ (zwölf Seiten der Partitur) und dem fugiert beginnenden, den Kontakt mit der Ouvertüre herstellenden Allegro molto ♩ . Die beiden Geschöpfe des Prometheus haben zwar laut Programm ihre Lehrprüfung bereits mit Solonummern bestanden; wir werden aber trotzdem annehmen müssen, daß sie nun erst recht in dem Finale im Mittelpunkt des Interesses stehen. Weder Apoll noch eine der Musen, noch Bacchus, Pan oder Amphion und Orpheus, sondern die nun auf die Höhe ihrer Entwicklung gebrachten beiden Menschen sind die durch die Musik repräsentierten Helden.

Das Wichtigste ist nun zunächst, zu konstatieren, daß Beethoven nicht hier in der Schlußnummer ein paar bereits vorher fertige, einander nicht näher angehende Kontertänze, einen in Es-dur und einen in G-dur, aus bereits vorhandenen Vorräten genommen und zwischen- oder eingefügt hat, daß vielmehr der G-dur Kontertanz zu dem Es-dur mindestens ebenso streng hinzugehört, wie die Trioteile in einigen der anderen Nummern zu den Hauptteilen. Deiters hat zwar schon bemerkt, daß die trillerartige Begleitfigur des Es-dur Tanzes:



auch gleich in dem G-dur Tanze eine Rolle spielt:



aber er hat nicht bemerkt, daß beide Themen auch sonst noch eng miteinander zusammenhängen, ja, daß wenigstens für die Anfangstakte das eine der Kontrapunkt des anderen ist:



Aber auch die charakteristische crescendo-Tonrepetition zu Anfang des ersten Nachsatzes des Es-dur Themas erscheint, wenn auch nicht auf der streng entsprechenden Stufe, sondern um eine Quint verschoben:



Die Form von Fig. 43 erscheint zwar nicht genau in Beethovens Kontrapunktierungen des G-dur Trios (denn nichts anderes als eines der Trios dieses weit ausgeführten Rondo ist es), wohl aber in zwei die Entstehung verwendenden Formen:

45.



Die Berechtigung, den Allegrettoeil von No. 16 als die abschließende Gestaltung des durch das ganze Werk in seinen Hauptlinien festgehaltenen thematischen Gebildes anzusehen, das hier erst voll entwickelt dasteht, beruht in erster Linie darauf, daß die Einheit der Tonart und der Taktart gewahrt ist und auch die Trioteile mit dem Hauptteile motivisch verbunden sind. Eine ähnliche Einheitlichkeit haben nur No. 8 und No. 13, die aber, wie wir sahen, belehrende Vorstellungen sind (Tänze der Bacchanten und der Faune) und nicht Lebensäußerungen der Prometheusgeschöpfe selbst. Eine knappe Übersicht mag den Bau des Rondo klarstellen:

46. A. Hauptsatz des Rondo

No. 16. Finale. Allegretto

a.



b.



c.



IX. 14.

9

47. B. (1. Couplet)

a.



b.

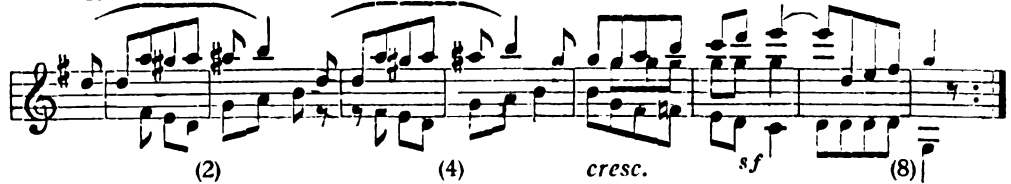


48. (2. Couplet) C. (Trio)

a.



b.



49.

D. (dasselbe anders kontrapunktiert und zurückleitend)





Rückleitung



50.

E. 3. Couplet

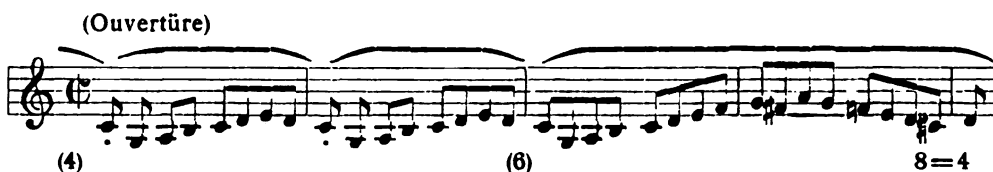
a) Blechbläser



Anstatt der strengen Wiederholung des Nachsatzes von A b folgt eine kleine, die Tonart ins Schwanken bringende Erweiterung, die den Schluß hinausschiebt:



Ich bemerkte schon oben, daß der zweite Teil des Finale (Allegro molto ♩) auf die Ouvertüre zurückgreift und so das Ganze einheitlich zusammenfaßt. Das Thema des Fugato zeigt nämlich besonders in seiner Dux-Form (der Comes ist nicht ganz regelmäßig gebildet) ganz deutlich das Hauptmotiv des Allegro molto con brio der Ouvertüre, nur in Es-dur statt C-dur:



Schlußteil des Finale
Dux



Die Beziehungen zwischen Ouvertüre und Schlußteil sind aber nicht auf diese Gemeinsamkeit des Hauptmotivs beschränkt. Das zweite Thema der Ouvertüre klingt ebenfalls an:



c) *NB.* *cresc.* *p* *sf* d)

Finale

a) (S. 158—59) *f* *sf* *sf* *ff*

b) Seite 160 *tr.* *p* c) Seite 157

c) Seite 158 d) Seite 160 *Presto*

Dagegen klingt die Stelle, die an das Fugato direkt anschließt (S. 157, vor c), zweifellos absichtlich an das Es-dur Thema (Anfang von No. 16) an:

für:

cresc.

und ebenso gleich darauf mit Auflösung in lauter Achtel.

In den Bannkreis der Prometheusmusik gehören entschieden auch Beethovens Trio-Variationen op. 44 und ganz bestimmt das Lied: „Ich denke dein, wenn durch den Hain“ (Matthison). Vgl. Thayer, Beethoven, 2. Bd., 2. Aufl., S. 410.

Wenn diese Skizze das Interesse für die „Prometheus“-Musik ein wenig anfrischt und die Erkenntnis vermittelt, daß dieselbe doch nicht ein bloßes willkürliches Mosaik, sondern auf Grund eines ganz eigenartigen Planes durchgeführt ist und inneren Zusammenhangs auch der Musik nicht entbehrt, so ist ihr Zweck erreicht.

vermacht habe und daß ihr übriger Besitz in die Hände einer Nichte, Fräulein Anna Dreßler, gelangt sei. Der frühere Lehrer an der Akademie der Tonkunst, Herr Konzertsänger Anton Dreßler in Pasing, ein Vetter der Erbin, hatte die Freundlichkeit auf eine Anfrage folgendes zu antworten: „Nach dem Tode meiner Tante waren nur noch drei Briefe Beethovens vorhanden. Den einen davon bekam meine Kusine [Frl. Anna Dreßler]; ein zweiter gelangte in den Besitz von Frl. Cäcilie Stahl, welche denselben der Münchener Bibliothek geschenkt hat; den dritten erhielt eine Baronin Eichthal in Rom.“ — Leider scheiterte der Versuch, Frl. Dreßler selbst um genauere Auskunft zu bitten. Die Dame lebt zurzeit in Amerika; ein eingeschriebener Brief an ihre letzte bekannte Adresse kam als unbestellbar zurück. Die Angaben des Herrn Dreßler erwiesen sich im übrigen als vollkommen richtig. Auf der Münchener Hofbibliothek fand sich ein Brief mit einem Begleitschreiben des Frl. Cäcilie Stahl vom 31. Dezember 1892, aus dem unter anderem zu entnehmen ist, daß der Magister Joseph Brauchle, „Sekretär der Gräfin Erdödy“, am 24. April 1838, seine Frau am 1. Februar 1886 starb. Frau Baronin Eichthal in Rom ihrerseits teilte mit, daß sie zwei Originalbriefe Beethovens besitze, und gestattete in lebenswürdigster Weise, diese auf photographischem Wege zu reproduzieren. Es stellte sich dabei heraus, daß beide Briefe überhaupt noch nicht bekannt sind. Während der eine zweifellos an die Gräfin Erdödy gerichtet ist, ist aus der Fassung des zweiten der Empfänger nicht mit Sicherheit zu erkennen. Trotzdem soll er an dieser Stelle veröffentlicht werden.

Nicht weniger ergebnisreich erwies sich die zweite der aufgenommenen Spuren. In Franz Lachners Nachlasse, jetzt im Besitze seiner Tochter, Frau Marie Riemerschmid-Lachner in München, fanden sich drei Originalbriefe an die Gräfin Erdödy vor.

Ein glücklicher Zufall endlich setzte den Nachforschungen die Krone auf: eine ehemalige Schülerin von Frau Brauchle, Frau Minna Schimon in München, stellte das Original des schönsten aller Erdödy-Briefe (vom 13. Mai 1816) zur Verfügung! Sie hatte es nach dem Tode ihrer Lehrerin von einer gemeinsamen Bekannten, einem alten Fräulein Daser, zum Andenken an die Verstorbene erhalten.¹⁾

Es waren also im ganzen sechs Originalbriefe Beethovens gefunden, die sicher an die Gräfin Erdödy gerichtet sind. Dazu kommt einer, dessen Adressat fraglich ist, und ferner ist das Vorhandensein eines Briefes im Besitze Fräulein Dreßlers festgestellt. Rechnet man dazu die drei schon früher bekannten Originale, so ergibt sich die stattliche Anzahl von neun, beziehungsweise zehn, also rund die Hälfte aller bekannten Briefe an die Gräfin Erdödy und den Magister Brauchle! Damit ist die Angabe Frau Brauchles, sie habe die Briefe verbrannt, unhaltbar geworden. Einer mündlichen Überlieferung zufolge, deren Kenntnis ich Frau Riemerschmid verdanke, wünschte Frau Brauchle die Veröffentlichung nicht. Vielleicht fürchtete sie, daß bei einer Durchforschung ihres Besitzes an Beethoven-Dokumenten die dunklen Ereignisse, die das Haus Erdödy und den Magister Brauchle im Jahre 1820 betrafen, auch nicht verborgen bleiben könnten,²⁾ und erwehrte sich deshalb der Versuche Nohls durch eine Notlüge.

Indem ich die Damen, die die Güte hatten, mir die Briefe zur Verfügung zu stellen, zu ihrem wertvollen Besitze beglückwünsche und ihnen, sowie allen mir bei der Eruierung Behilflichen aufrichtig danke, gebe ich zum Schlusse die Briefe im Originaltext wieder:

¹⁾ Es wäre zu wünschen, daß durch die ausführliche Erzählung aller dieser Einzelheiten neue, zu Beethoven-Briefen führende Spuren gefunden würden.

²⁾ Vgl. hierzu Kalischers Darstellung in dem Artikel: „Die Gräfin Marie v. Erdödy“ (Beethovens Frauenkreis I, S. 223).

An die Gräfin Marie von Erdödy

1.

Ich sagte ihnen heute liebe Gr., daß ich wegen mir gekom̄en sej, eigentlich wollte ich sagen, daß ich ihrenthalben und meinethalben gekom̄en sej — wenn sie mich auch nicht sehn, wünschte ich, daß sie īmer von mir glaubten, daß ich ohne alle andere Ursache und rücksichten, ohne alle andere [?] Menschliche bejmischung [?] sehr gern um sie und ihre mir lieben kinder bin.

B.

Original im Besitz der Frau Baronin von Eichthal in Rom. Hier nach einer Photographie wiedergegeben, nach der der schwer leserliche Text mit Bleistift auf einen Zettel geschrieben zu sein scheint. Das Datum ist aus dem Inhalt nicht zu erkennen.

2.

Meine liebe gräfin ich habe gefehlt, das ist wahr — verzeihen sie mir, Es ist gewiß nicht vorsätzliche Boßheit von mir, wenn ich ihnen wehe gethan habe — erst seit gestern abend weiß ich recht wie alles ist, und es thut mir sehr leid, daß ich so handelte — lesen sie ihr Billet kaltblütig, und urtheilen sie selbst, ob ich das verdient habe, und ob sie damit nicht alles Sechsfach mir wiedergegeben haben, indem ich sie beleidigte, ohne es zu wollen schicken sie mir noch heute mein Billet zurück, und schreiben mir¹⁾ nur mit einem worte, daß sie wieder gut sind, ich leide unendlich dadurch, wenn sie dieses nicht thun, ich kann nichts thun, wenn dis so fort dauern soll — ich erwarte ihre verzeihung.

Original im Besitz von Frau Riemerschmid-Lachner in München. Ein großer, breiter, schief geschnittener Zettel; grobes Papier, wohl unrastrirtes Notenpapier. Breit durchgeschrieben über den ganzen Zettel. Zuerst gedruckt von Dr. A. Schöne nach der Abschrift Otto Jahns mit wenigen Varianten, dann u. a. von Kalischer, Beethovens Sämtliche Briefe I, 177. Wohl aus dem Jahre 1809; vgl. Kalischer, a. a. O. und „Beethovens Frauenkreis“ I, Aufsatz: Gräfin Marie von Erdödy.

3.

Meine liebe
werthe gräfin!

Mit vielen vergnügen habe ihre lezten Zeilen empfangen, in dem augenblick kann ich aber nicht ihren lieben Brief finden um ihn ganz zu beantworten — was das trio²⁾ anbelangt, so machen sie mir zu wissen, ob Sie selbes wollen bej sich abschreiben laßen, oder ob ich's über mich nehmen soll? bejdes ist mir einerlej, nur was ihnen am gemäßesten ist, wird mir das liebste sejn — Hr: linke der was rechtes für sich hat

¹⁾ „mir“ über der Zeile nachgetragen.

²⁾ „trio“ lateinisch geschrieben.



wegen seiner morgigen akademie, eilt, — daher nur noch alles liebe gute ihnen und ihren kindern, und die nächste gelegenheit ergreife ich um [in] ihrer allen Mitte zu sejn, bis dahin leben sie wohl liebe werthe gräfin

ihr

wahrer

Freund

Beethoven.

(auf der 4. Seite): Für die Frau

Gräfin Marie

Erdödy gebohrne

Gräfin Nizky¹⁾.

Original auf der Münchener Hofbibliothek. Oktavbogen mit rotem Siegel LVB. Auf der dritten Seite, die links ausgeschnitten ist, noch Spuren von Schriftzügen. Ohne Datum, jedoch wahrscheinlich aus dem Frühjahr 1811; vgl. A. Schöne, der den Brief nach O. Jahns Abschrift zuerst veröffentlicht hat, und Kalischer II, 230. Beide schreiben, abgesehen von kleinen Ungenauigkeiten, „ihren lieben Brief senden“ statt des deutlichen und sinngemäßen „finden“.

4.

verzeihen Sie werthe gräfin das So lange zurückbehalten ihrer Musikalien, ich wollte nur eine abschrift davon haben, allein der kopist hat mich so lange damit warten lassen. — hoffentlich seh' ich sie bald wieder und länger als gestern, ich drücke ihre lieben kinder in gedanken an mein Herz, und bitte Sie auch den andern, welchen etwas daran liegt, von meiner wegen zu erwähnen. — herzlich freue ich mich über den Fortgang ihrer genesung, und eben über ihre, (die Sie so sehr liebe g. verdienen) vermehrten Glücks Umstände, obschon ich wünsche, daß Sie mich nie unter die darauf rechnenden zählen mögen.

Das Herzlichste Lebe
wohl

von ihrem

Freunde

Beethoven.

(4. Blatt): Für die Frau

gräfin Erdödy

gebohrne gräfin Nizky²⁾.

Original im Besitz von Frau Riemerschmid-Lachner, München. Zuerst gedruckt von A. Schöne nach O. Jahns Abschrift fast fehlerfrei; vgl. Kalischer II, 446. — Zwei Seiten eines gebrochenen halben Quartbogens beschrieben, gutes Papier, schraffiert, mit Wasserzeichen: HOHENELBE. Wahrscheinlich aus dem Jahre 1815.

^{1) 2)} „Nizky“ lateinisch geschrieben.

5.

Meine liebe verehrte gräfin!

wie ich sehe, dürfte meine Unruhe für Sie in ansehung ihrer reise in ihren theilweisen Leiden auf ihrem reise-weege stattfinden, allein — der Zweck scheint wirklich können von ihnen erreicht zu werden, und so tröste ich mich, und zugleich spreche ich ihnen nun Selbst Trost zu, wir endliche mit dem unendlichen geist sind nur zu leiden und Freuden gebohren, und beynah könnte man sagen die ausgezeichneten erhalten durch Leiden Freude — ich hoffe nun bald wieder Nachrichten von ihnen zu empfangen, viel tröstliches müssen ihnen wohl ihre kinder seyn, deren aufrichtige Liebe und das Streben nach allem guten ihrer Lieben Mutter schon eine große Belohnung für ihre Leiden seyn kann. — dann köm̄t der ehrenwerthe Magister¹⁾ ihr treuster Schildknab — nun vieles andere Lumpenvolk worunter der Zunftmeister Violoncello¹⁾, die Nüchterne gerechtigkeit im oberamt — wahrlich ein gefolge, wonach mancher könig sich sehnen würde. — von mir nichts — das Heißt vom nichts nichts — gott gebe ihnen weitere kraft zu ihrem Isis Tempel zu gelangen, wo das geläuterte Feuer alle ihre übel verschlingen möge u. sie wie ein neuer phönix¹⁾ erwachen mögen. —

in Eil ihr
treuer
Freund Beethoven.

(4. Seite): Wien am
19^{ten} weinmonath
1815.

Original im Besitz von Frau Riemerschmid-Lachner in München. Drei Seiten beschrieben, großes Quartformat, gleiches Papier wie der vorhergehende Brief. Zuerst gedruckt durch A. Schöne nach O. Jahns Abschrift, mit wenigen Fehlern; vgl. Kalischer II, 466. — Nicht eingeweihten Lesern folgende kurze Erklärungen zum Verständnis der Andeutungen, die hier Beethoven auf verschiedene Personen macht: der „ehrenwerte Magister“ ist der Hofmeister der Familie Erdödy, Joseph Brauchle; „der Zunftmeister Violoncello“ der Violoncellist Linke, der viel im Hause der Gräfin musizierte; die „nüchterne Gerechtigkeit im Oberamt“ der gräfliche Oberamtmann Sperl und der Isistempel endlich eine Anspielung auf den Tempel, den die Gräfin Beethoven zu Ehren im Parke eines ihrer Schlösser errichtet hatte, wie Schindler erzählt.

6.

Wien am 13^{ten} Maj
1816.

Meine werthe liebe Freundin!

Sie dürften vielleicht u. mit recht glauben, daß ihr andenkten völlig in mir erloschen sej, unterdessen ist es nur der schein, meines Bruders Tod

¹⁾ „Magister“, „Violoncello“ und das x in „phönix“ lateinisch geschrieben.



verursachte mir großen Schmerz alsdann aber große anstrengungen um meinen mir lieben Neffen vor seiner verdorbenen Mutter zu retten, dieses gelang, allein bishierher konnte ich noch nichts besseres für ihn thun, als in ein institut zu geben, also entfernt von mir, u. was ist ein institut gegen die unmittelbare Theilnahm-Sorge eines vaters für sein kind, denn so betrachte ich mich nun, u. sinne hin u. her, wie ich dieses mir theure kleinod näher haben kann, um geschwinder u. vortheilhafter auf ihn wirken zu können — allein wie schwer ist das für mich!¹⁾ — nun ist meine gesundheit auch Seit 6 wochen auf schwankenden Füßen, so daß ich öfter an meinen Tod jedoch nicht mit Furcht denke, nur meinem armen karl stürbe ich zu früh. — wie ich aus ihren lezten zeilen an mich sehe, leiden sie wohl noch sehr meine liebe Freundin, Es ist nicht anders mit dem Menschen, auch hier soll sich seine kraft bewähren d. H. auszuhalten ohne zu murren u. seine Nichtigkeit zu fühlen u. wieder seine vollkōmenheit zu erreichen, deren unß der höchste dadurch würdigen will. — linke wird nun wohl schon bei ihnen sejn, möge er ihnen Freude auf seinen Darmsaiten erwecken — Brauchle wird sich vom Brauchen wohl nicht entfernen, u. sie werden wie im̄er Tag u. Nacht von ihm gebrauch machen — was den vogel Sperl betrifft, so höre ich, daß sie nicht mit ihm zufrieden sind, worin dieses besteht weiß ich nicht, sie suchen wie ich höre einen andern Hofmeister, übereilen sie sich doch nicht u. machen sie mich mit ihren ansichten u. absichten hierin bekannt, vielleicht kann ich ihnen gute anzeigen machen, vielleicht thun sie aber dem sperl im käficht unrecht? — — ihre kinder umarme ich u. drücke es in einem Terzett aus, sie werden wohl täglich fortschritte machen in ihrer vervollkōmung. — laßen sie mich recht bald sehr bald wißen, wie sie sich auf dem kleinen Nebelfeck der Erde, wo sie jetzt sind, befinden, ich nehme gewiß, wenn ich es auch nicht im̄er gleich anzeige oder äußere, großen Theil an ihren leiden u. Freuden? wie lange bleiben sie noch, wo werden sie künftig leben? — mit der dedication²⁾ der violonschell Sonaten wird eine veränderung geschehen, die Sie aber u. mich nicht verändern wird. —

liebe theure gräfin

in Eil ihr Freund

Beethoven.

(4. Seite): A Madame²⁾

la Comtesse d'Erdödy

Nee Comtesse Nizky.

a Padua

(en italie)

¹⁾ „für mich!“ über der Zeile nachgetragen.

²⁾ Das Wort „dedication“ und die Adresse lateinisch geschrieben.

Original dieses herrlichen Briefes im Besitz von Frau Minna Schimon in München. Zuerst gedruckt von L. Nohl in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ vom 11. Dezember 1885 nach einer Abschrift des Prof. Dr. Koch in Marburg, die, wie ein Vergleich ergibt, viele Fehler enthielt. Die schönste Stelle des Briefes vor allem ist in der bisher bekannten Fassung unverständlich geblieben. Statt „auszuhalten ohne zu murren“ las der Abschreiber „auszuhalten ohne zu wissen“. Er hielt das m für ein w und das charakteristisch langgezogene Doppel-r für ein lateinisches Doppel-s, das bekanntlich bei Beethoven nur selten vorkommt. — Der Brief hat großes Quartformat, drei Seiten beschrieben; Wasserzeichen: großes Medaillon, darunter die Buchstaben D. B. Rotes Siegel: LVB. Erklärungen über den Inhalt gibt Kalischer III, 510.

An Therese von Malfatti?

Sie würden vergeblich suchen, um nur auch eine entfernte ursache in ihnen zu finden, die mein Betragen dahin stīmen könnte, wie es jezt der Fall ist, nein in mir selbst ist es einmal so, schon gestern wollte ich von Schönbrunn zu ihnen, allein ich hätte wieder zurück mußen, und da ich selbst, wenn ich einmal bei ihnen bin, nicht mehr ohne mir selbst gewalt anzuthun, fort kann, so muste das unterbleiben — ich will es glauben, daß ihnen vielleicht etwas an mir liegt, daher nehme ich auch den anlaß dazu, ihnen zu sagen, daß sie mir alle so lieb und werth sind, daß es schwerlich hierin noch einen Höhern grad geben kann — so bald als möglich bin ich wieder bei ihnen — halten sie lieb ihren wahren Freund

Beethoven.

Original im Besitz der Frau Baronin von Eichthal in Rom, früher in dem Franz Lachners. Nach einer Photographie wiedergegeben. Ein länglicher Zettel, mit Tinte geschrieben. — Aus dem Text ist nicht zu ersehen, wer der Empfänger gewesen ist, doch spricht alles dafür, daß dies Billet an eine Beethoven nahestehende Dame gerichtet ist. Die Erwähnung von Schönbrunn, wo Beethoven ersichtlich in der Zeit, in der er den Brief schrieb, wohnte, bietet einen chronologischen Anhaltspunkt. Beethoven war im Sommer 1810 dort, wie aus dem Briefe an Zmeskall vom 9. Juli 1810 (Kalischer I, 218) hervorgeht. Dieses Datum sowohl, wie auch der ganze Stil des Briefes sprechen gegen die Annahme, daß die Gräfin Erdödy die Empfängerin war. Denn die Beziehungen zu ihr waren gerade in jener Zeit nicht rege, nachdem im Jahre 1809 die Verstimmung wegen des Bedienten stattgefunden hatte.¹⁾ Zwar könnte auf den ersten Blick die Erwähnung einer Differenz, hervorgerufen durch Beethovens Reizbarkeit, ferner die Versicherung der Wertschätzung eines der Empfängerin nahestehenden Kreises, sagen wir einer Familie, für die Gräfin sprechen; indes der Ton des Briefes ist bei genauerer Vergleichung so anders gestimmt wie der, den der Meister in allen übrigen Briefen an seinen „Beichtvater“, auch denen aus der Konfliktzeit, anschlāgt, daß der Empfänger sicher anderswo zu suchen ist. Eine Hypothese hat viel für sich: der Brief ist an ein weibliches Mitglied der Familie Malfatti gerichtet, wohl gar an die geliebte Therese selbst. Wir wissen, wie sich im Laufe der Zeit der

¹⁾ Vgl. Kalischers Artikel.

durch seinen Freund Ignaz von Gleichenstein im Malfattischen Hause eingeführte Meister an die Familie angeschlossen, wie nach und nach die Liebe zu Therese zu keimen begann, wie endlich auch in diesem Falle, wie in so vielen anderen, schwere Verstimmungen entstanden. Das viel umstrittene Heiratsprojekt jener Jahre ist von mancher Seite mit den Beziehungen zu der blutjungen Therese in Verbindung gebracht worden.¹⁾

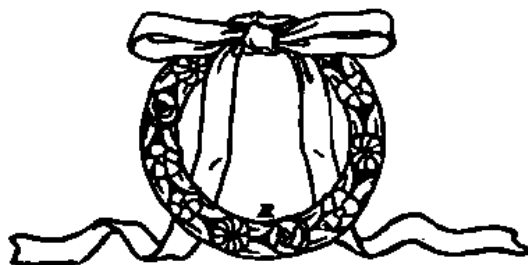
Die ausgesprochene Vermutung wird durch die Provenienz des Briefes gestützt. Er stammt aus München, wie die meisten an Mitglieder des Malfattischen Hauses gerichteten, vor allem die an Gleichenstein, den späteren Gatten von Thereses jüngerer Schwester Anna. Therese selbst, die nachmalige Baronin Drossdick, lebte in München und vererbte ihre Briefe größtenteils an ein Fräulein Brendl. Einer dieser Gleichenstein-Briefe befindet sich noch heute auf der Münchener Hofbibliothek, was Kalischer entgangen ist.²⁾ Der zeitweilige Besitzer des einzigen Originalbriefes an Therese, der Hofmusiker Baermann in München, war, wie ich erfahre, mit Franz Lachner persönlich gut bekannt. Ein Zusammenhang aller dieser Tatsachen ist nicht unwahrscheinlich. Es mag wohl möglich sein, daß der Brief ursprünglich der Baronin Drossdick selbst gehörte und erst nach ihrem Tode die Wanderung durch viele Hände antrat.³⁾

Weitere Schlüsse aus dem Briefe auf das Verhältnis zwischen Beethoven und Therese Malfatti zu ziehen, ist nicht angängig, da ja, wie gesagt, die Annahme, sie sei die Empfängerin, nur manche Wahrscheinlichkeit für sich hat, keineswegs jedoch unumstößlich bewiesen ist.

¹⁾ Vgl. hierzu u. a. die Studie Kalischers im Beethoven-Kalender für 1907 der „Musik“: Die Geschwister Malfatti.

²⁾ Es ist der Brief: „Edler Freund! Wäre es nicht möglich . . .“ (Kalischer I, 122).

³⁾ Zu den verschiedenen Besitzern der Malfatti-Gleichenstein-Briefe vergleiche die betreffenden Bemerkungen in Kalischers Ausgabe.



BESPRECHUNGEN

BÜCHER

115. **Beethovens Sämtliche Briefe.** Kritische Ausgabe mit Erläuterungen von Alfr. Chr. Kalischer. II. Band: 1811—1815. Zweite Auflage neu bearbeitet von Dr. Th. v. Frimmel (brosch. Mk. 4.20). Verlag: Schuster & Loeffler, Leipzig und Wien 1910.

Von der zweiten Auflage der Kritischen Gesamtausgabe von Beethovens Briefen hat nur der erste Band unter der Redaktion Alfr. Chr. Kalischer erscheinen können. Der Tod des verdienstvollen Beethoven-Forschers stellte den Verlag vor die schwierige Aufgabe, einen Ersatzmann zu finden, der sich dem Unternehmen mit gleichem Enthusiasmus und gleicher Sachkenntnis wie Kalischer widmen würde. Zudem war es nötig, in taktvoller Form einzelne Versehen und Mißgriffe Kalischer's auszumergen, die Sammlung den neuesten Ergebnissen der Forschung entsprechend zu ergänzen, Einzelheiten zu korrigieren, vor allem die unerquickliche Polemik aus den Kommentaren zu entfernen. Th. v. Frimmel, der die gerade für ihn in mancher Beziehung ziemlich heikle Aufgabe übernahm, hat sich ihrer in durchaus rühmenswürdiger Weise entledigt. Ohne Kalischer in strittigen Punkten zu diskreditieren, hat Frimmel, wo es nötig schien, Korrekturen angebracht, Umstellungen verschiedener Briefe vorgenommen, neu aufgefundene Schriftstücke eingereiht. Wertvoll sind namentlich die Ergänzungen, deren Zahl nicht weniger als 17 Briefe beträgt, ohne Anrechnung der nicht numerierten Quittungen, Tagebuchaufzeichnungen u. dgl. Bei der Umänderung der Kommentare ist Frimmel äußerst vorsichtig zu Werke gegangen. Die von Kalischer stammenden Anmerkungen sind genau bezeichnet und nach Möglichkeit beibehalten worden. Hier wäre vielleicht bei Bearbeitung der folgenden Bände etwas weniger Pietät zu wünschen. Auch daß Frimmel seine eigenen Erklärungen von denen Kalischer's sondert, ist begreiflich und spricht für seinen Respekt der Arbeit des Vorgängers gegenüber. Für die Praxis hat indessen eine so genaue Abgrenzung der Fußnoten nur da Wert, wo erhebliche Meinungsdivergenzen zwischen beiden Herausgebern in Frage kommen. Doch sind dies Einwendungen sekundärer Art, deren Anlaß mit der Zeit wohl beseitigt werden wird. Als Ganzes betrachtet, repräsentiert diese Neuauflage einen wichtigen Fortschritt im planmäßigen Ausbau der Beethoven-Literatur. Daß eine Neuauflage der Briefe sich jetzt schon als notwendig erwiesen hat, ist der erfreulichste Beweis für die innere Berechtigung des Unternehmens. Immer mehr wird sich die Erkenntnis durchsetzen, daß Beethovens Briefe nicht als literarische Wertobjekte, sondern als Persönlichkeitsdokumente zu betrachten sind. So nur kann man die Bedeutung dieser Sammlung richtig erkennen. Sie soll einen Beitrag nicht nur zur Charakteristik des Künstlers, sondern vor allem des Menschen Beethoven, mit seinen blitzartig umschlagenden Stimmungen, seinem ausgelassenen Übermut, seiner erhabenen pathetischen Ethik, seinem grobschlächtigen Humor, seiner naiven, dabei jedoch keineswegs törichten Geschäftsführung geben. Handelte es sich um Bekenntnisse rein ästhe-

tischer Art, so hätte eine Auswahl genügt. Hier jedoch soll ein möglichst abgerundetes Totalbild der Persönlichkeit gegeben werden, und dafür ist jeder, auch der scheinbar kleinste, unbedeutendste Beitrag schätzenswert. Der vorliegende Band beginnt mit dem einzigen unzweifelhaft echten Bettina-Brief vom 10. Februar 1811 und endet mit dem Schluß des Jahres 1815. Er enthält also Dokumente aus einer Zeit, in der der Komponist Beethoven, namentlich infolge der mit dem Wiener Kongreß verknüpften Erlebnisse, den Höhepunkt seines Ruhmes erreichte. Die letzten Briefe erwähnen den Tod des Bruders Karl und bilden somit das Präliminarium zu der mit dem Beginn des Jahres 1816 anhebenden Leidenszeit. Paul Bekker

116. **Alfr. Chr. Kalischer:** Beethoven und seine Zeitgenossen. Beiträge zur Geschichte des Künstlers und Menschen. II. Band: Beethovens Frauenkreis. Erster Teil. (Mk. 5.—) Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig.

Achtundzwanzig Frauengestalten erblicken wir im vorliegenden Bande in mehr oder weniger naher Berührung mit Beethoven. Wir vernehmen, was sich über ihre Lebensschicksale ermitteln ließ, und folgen mit Teilnahme der erschöpfenden Darstellung ihres Verhältnisses zum Meister, das bald durch verwandtschaftliche Zuneigung, bald durch Freundschaft, durch Achtungspflicht, bald auch durch leidenschaftliche Liebe bestimmt wurde. Wir lesen von der zarten Fürsorge der Mutter Beethovens und der Hofrätin von Breuning für den Knaben und Jüngling; wir verfolgen alle Phasen der beglückenden, auf tiefsinnigem Verstehen des Genius beruhenden Freundschaft, die die Gräfin von Erdödy mit dem Meister verband. Das höchste Interesse erwecken aber die Frauen, die Beethovens Herz in Liebesfesseln schlugen. Da tauchen graziöse Mädchengestalten aus der Bonner Zeit auf: Jeannette d'Honrath und Fräulein von Westerholt; flüchtig schweben sie vorüber. Da erscheint die Sängerin Magdalena Willmann, die kalte Schöne, die den feurigen Künstler verschmähte, die seinen ernstlichen Heiratsantrag ausschlug. Aber Beethoven trauerte ihr nicht lange nach. Weit tiefere Wunden schlug ihm die unglückliche Liebe zur Gräfin Giulietta Guicciardi, dem „zauberischen Mädchen“, dessen Name für ewig mit Beethovens schwärmerischstem Tongedicht, der „Mondscheinsonate“, verbunden ist. Willkommen sind uns auch die Nachrichten über Beethovens treue Mitstreiterinnen auf dem Felde der künstlerischen Ehre, über die Sängerinnen und Pianistinnen, die seine Werke beim großen Publikum zum Siege führten. Eine der glänzendsten unter ihnen war Anna Milder-Hauptmann, die erste Darstellerin des Fidelio. Der Abschnitt über diese Künstlerin ist der umfangreichste des ganzen Buches. Er enthält zahlreiche bisher unbekannte Einzelheiten aus dem Leben der Sängerin, die zu den größten aller Zeiten gehört. Kalischer's Studien sind nicht nur wertvoll als streng historische Zeitbilder, sondern haben auch den Vorzug, durch den Reichtum und die Buntheit ihres Inhalts den Leser bis zur letzten Seite in Spannung zu erhalten. Original von Hans Volkmann

117. **Wolfgang A. Thomas-San-Galli:** Die unsterbliche Geliebte Beethovens (Amalie Sebald). Verlag: Otto Hendel, Halle a. S.

„Lösung eines vielumstrittenen Problems“ nennt der Verfasser sein mit Fleiß, Scharfsinn und ehrlicher Begeisterung geschriebenes Buchlein. Er geht in der Lösung dieses Problems ganz logisch vor und widerlegt zunächst verschiedene Hypothesen, die Beethovens Liebesleben betreffen. So klärt er den Widerspruch zwischen Seyfrieds Ansicht, Beethoven sei nie in einem Liebesverhältnis gewesen, und Wegelers Behauptung „Beethoven war nie ohne eine Liebe“ zugunsten des letzteren. Dann führt er die bewußten drei geheimnisvollen Briefe an, die von einer glühenden Liebesleidenschaft zeugen — aber den Namen der Geliebten verschweigen. Schindler, Nohl, Marx und Kalischer nahmen an, es sei die Gräfin Giulietta Guicciardi gewesen; Thayer, La Mara und Mariam Tenger sind für die Gräfin Therese Brunsvik; Frimmel endlich tritt (als einziger) für Magdalene Willmann ein. Wer hat recht? Zunächst weist der Verfasser die Schindlersche Hypothese zurück und stützt sich dabei auf Thayer. Man muß ihm recht geben, denn Schindler nahm es wahrhaftig nicht immer genau mit seinen Angaben. Dadurch daß Giulietta bereits 1803 den Grafen Gallenberg heiratete, wird seine Behauptung hinfällig. Nun kommt die zweite Behauptung: die Briefe seien von einem ungarischen Badeort aus geschrieben. Thayer stimmt dem bei und La Mara behauptet sogar, dieser Ort sei Korompa, das Stammschloß der Brunsvik gewesen. San-Galli widerlegt das schlagend durch den Beweis, daß Beethoven am 5. Juli 1806 einen Brief in Wien an Breitkopf & Härtel schrieb, also unmöglich am 5. Juli 1806 in einem ungarischen Badeort gewesen sein kann. Die Briefe können also nicht 1806 geschrieben worden sein.

Nun setzt des Verfassers historische, mit philologischem Scharfsinn ausgeklügelte Beweisführung ein. Der eine Brief ist bezeichnet als Montag, den 6. Juli, geschrieben. In welchen Jahren fiel der 6. Juli auf einen Montag? Antwort: 1795, 1801, 1807, 1812 und 1818. Zunächst werden 1795 und 1818 als unmöglich verworfen, dann wird 1807, die letzte Annahme La Mara's, mit Belegen aus deren eigenem Buch („Das Geheimnis der Gräfin Brunsvik“) zu nichte gemacht. Die Widerlegung des Jahres 1801 steht auf sehr schwachen Füßen; einfach weil in zwei Briefen an Wegeler einer übermächtigen Liebesleidenschaft nicht gedacht wird, sondern nur von „einigen, seligen Augenblicken“ die Rede ist, deshalb sollen die Briefe an die Geliebte nicht 1801 geschrieben worden sein? Wie gesagt: sehr schwach! 1806 wird widerlegt erstens durch den bereits erwähnten Brief an Breitkopf, zweitens dadurch, daß der 6. Juli kein Montag war. Auch der zweite Beweis dünkt mir nicht schwerwiegend; wie leicht kann Beethoven sich bei der Angabe des Datums geirrt haben! Dann würde San-Gallis gesamte Beweisführung hinfällig. Aber sehen wir weiter.

Es bleibt das Jahr 1812. Hier kommt San-Galli die Tatsache zu Hilfe, daß Beethoven am 5. Juli 1812 nach Teplitz kam! Aus dem „ungarischen“ Badeort Schindlers müßte man

also einen „böhmischen“ machen — was man, wie ich zugebe, bei der geringen Zuverlässigkeit Schindlers wohl tun kann. San-Galli nimmt also den Juli des Jahres 1812 als die Entstehungszeit an und führt auch den Charakter der Schriftzüge als der mittleren Lebensperiode Beethovens entsprechend an.

Nun fragt es sich, wer der geheimnisvolle Gegenstand der drei Liebesbriefe gewesen sein kann. Bettina von Arnim scheidet aus, denn sie war 1812 schon verheiratet; es bleibt also nur Amalie Sebald, eine Schülerin Zelters, deren schönes Auge und edles Wesen schon auf Weber tiefen Eindruck gemacht hatte.

Es sind uns noch einige ausdrücklich an Amalie gerichtete Briefe Beethovens kleineren Umfanges und weniger bedeutenden Inhalts erhalten. Der Versuch San-Gallis, sie auch inhaltlich mit den Liebesbriefen in Parallele zu bringen, scheint mir doch zu künstlich konstruiert. Auch hat nach seiner Ansicht Beethoven nie den Mut gefunden, sich Amalie zu erklären und auch die Liebesbriefe nicht abgesandt. Das erscheint ebenfalls nicht sehr glaubwürdig. Ja, wenn die Briefe nur allgemeine Herzensergüsse enthielten! Aber da darin auf bestimmte Ereignisse Bezug genommen ist; da Beethoven im ersten Brief ferner schreibt „nur einige Worte heute, und zwar mit Bleistift“ — so muß er doch wohl an einem vorhergehenden Tage schon geschrieben haben, und zwar Briefe, die ebenso warm und feurig sind wie die Liebesbriefe und nicht nur so „harmonisch“ wie die an Amalie adressierten! Ich möchte behaupten, daß Beethoven sich seiner unsterblichen Geliebten sehr wohl erklärt hat! Sonst wären die Briefe ganz ohne Sinn! Hat er es Amalie gegenüber nicht getan — dann war eben Amalie nicht die Bewußte! San-Galli hat mich wohl überzeugt, daß es Giulietta und Therese nicht gewesen sein können; daß es aber Amalie gewesen sei, davon hat er mich trotz des Scharfsinns und der Logik seiner Beweisführung nicht überzeugt! — Wer war es also? Ein Buch von La Mara versucht eine andere Lösung.

118. **La Mara:** Beethovens unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Brunsvik und ihre Memoiren. (Mk. 3.—) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Verfasserin fertigt zunächst ebenfalls Schindler als unzuverlässig und damit die Hypothese Giulietta ab. Dann aber sucht sie Thayer's Behauptung, Therese Brunsvik (nicht Brunsvick) sei die unsterbliche Geliebte Beethovens, durch eigene Untersuchungen zu erhärten. Diese Untersuchungen sind aber durchaus nicht mit der philologischen Gründlichkeit geführt, wie die San-Gallis. Sie stützen sich meist nur auf Erzählungen anderer, die aber — mag man die Geduld der Verfasserin im Verfolgen dieser Spuren noch so hoch anschlagen — keinen wissenschaftlichen Wert haben.

Zunächst wird Thayer's Vermutung, daß Giulietta die „Unsterbliche“ sei, und die Erhärtung dieser Vermutung durch Mariam Tenger geprüft, letztere als durchaus unrichtig und ungenügend abgetan. Zuerst erfolgte die (übrigens nicht schwere) Abweisung dieser wissenschaftlichen Dilettantin durch La Mara, dann gründlicher durch Kalischer. Der weitere Gang der La

Maraschen Untersuchungen ist nun folgender: Sie bekommt Briefe aus dem Nachlaß des großen Schubertfreundes Franz von Schober, darunter solche von Therese von Brunsvik; sie setzt sich hierauf mit Theresens Nichte in Verbindung, erfährt aber, daß in der Familie nichts von einem Herzensroman zwischen Therese und Beethoven bekannt sei. Sie forscht nun also in der Richtung Guicciardi-Gallenberg weiter, erfährt aber bloß, daß Beethoven im Hause Guicciardi „nur“ als Musiklehrer verkehrt habe. Das Bild Giuliettas, das beigeheftet ist, kann unmöglich Beethoven darstellen: ein langer, schlanker Jüngling mit Schnurr- und Knebelbart ist er niemals gewesen. Bisher also hatte La Mara nur negative Resultate. Da teilt ihr der Preßburger Stadtarchivar Batka mit, daß Therese tatsächlich die unsterbliche Geliebte war; ein Verwandter von ihr, in dessen Besitz sich Theresens Tagebuch befindet, bezeuge das!

Wenn das La Mara als voller Beweis für ihre Behauptung gilt — so ist sie sehr bescheiden! Vor der Wissenschaft wird sie damit nicht be-

stehen können. Selbst wenn sie das Tagebuch herbeischaffte, und wenn in diesem zu lesen stünde, daß Therese der Gegenstand der Liebesbriefe gewesen sei, müßten wir's erst nachprüfen. Die Aussagen von Nichten, Enkelinnen, Tanten usw. haben für uns in dieser Zusammenstellung gar keinen Wert.

Die Memoiren der Gräfin Therese, die die beiden letzten Drittel des Buches umfassen, mögen als Zeitbild ganz interessant sein. Über den Jugendjahren liegt die melancholische Schwärmerei der Wertherzeit; der Pulsschlag südlicher Lebensfreudigkeit geht durch die spätere Zeit, eine bekannte Periode politischer Zerrüttung und wilden Wirrwarrs. Beethoven aber wird in diesen Memoiren nur zweimal als ein lieber Freund genannt — und da soll er, der nur ein schönes Weib haben wollte, der kleinen verwachsenen Therese sein großes, edles Herz zu Füßen gelegt haben? Das ist unglaublich und durch La Maras Buch in keinem einzigen Punkte bewiesen.

Dr. Max Burkhardt

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Beethovens Geburtshaus und das Hähnelsche Beethoven-Denkmal sind die beiden Wahrzeichen Bonns, die jeder die rheinische Stadt kreuzende Reisende zuerst aufsucht, das A und O des Verhältnisses unseres Meisters zu seiner Vaterstadt. Kriehubers Beethoven-Porträt fehlte bislang unter unseren Bildern. Hier ist es nach Lämmels Stich wiedergegeben. Fraglos ist es eines der matten Blätter des großen Zeichners. Lebhafter wird die Anton Dietrichsche Büste interessieren, die wir schon einmal (in Heft 6 des II. Jahrgangs) veröffentlichten, dort nach einer graphischen Wiedergabe, während hier das berühmte Werk nach dem Original (1822) wiedergegeben ist, das sich in der Obhut von Frau Henriette Dux in Wien befindet. Auch das wertvolle Medaillon von Jos. Dan. Böhm (1823) können wir ebenfalls in zwei Aufnahmen vorlegen, die bei verschiedenem Lichteinfall gefertigt sind. (Über die Büste wie das Medaillon hat Frimmel das Wissenswerteste im ersten Band seiner Beethovenstudien gesagt.) J. P. Lyser, auf dessen Beziehungen zu den großen Meistern unsere „Musik“ mehr als einmal zu sprechen kam, hat zum Bonner Beethovenfest von 1845 ein Denkblatt gefertigt, dessen zweiten Entwurf wir unseren Lesern in Heft 6 des II. Jahrgangs der „Musik“ vermitteln konnten. Hier ist der erste Entwurf, der an manchen Stellen ziemlich stark von der eigentlichen Ausführung abweicht. Auch Handschriftenproben Beethovens wollen wir wieder einmal nach längerer Pause zeigen: den Entwurf zur „Freude schöner Götterfunken“ mit der unvergleichlichen Mahnung des Meisters an sich selbst zur Ehrung Schillers, den empfindungsvollen Brief „Du leidest Du mein theuerstes Wesen“, einer der Ausgangspunkte des Problems der „Unsterblichen Geliebten“ (beide aus dem Neudruck der Schindlerschen Beethoven-Biographie, die Näheres über diese unvergleichlichen Handschriften sagt) und endlich „Freudvoll und leidvoll“ aus der Egmont-Musik, dessen Original Herr Professor Siegfried Ochs aus seiner kostbaren Sammlung uns gütigst zur Verfügung stellte.



Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstrasse 107¹

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 14

U of M

DAS GEBURTSHAUS
BEETHOVENS IN BONN

Nach einem Photokunstblatt vom Verlag Hermann Knoeckel, Frankfurt a. M.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



UofM



IX. 14

DAS BONNER BEETHOVEN-STANDBILD
VOM BILDHAUER ERNST HÄHNEL

Nach einem Photokunstblatt vom Verlag Hermann Knoeckel, Frankfurt a. M.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



BEETHOVEN
nach Kriehubers Lithographie
gestochen von M. Lämmel



IX. 14

UoF M



Beethoven.

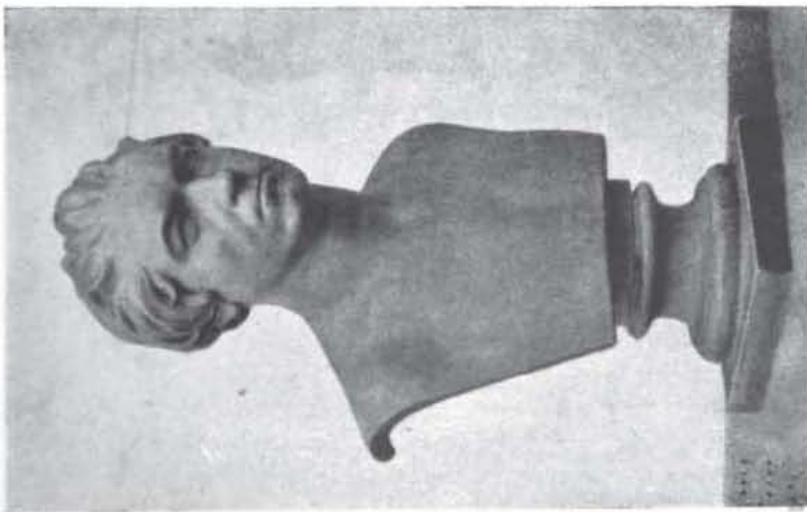
BEETHOVEN

nach einem Porträt eines unbekannten Autors
aus G. Schillings Beethoven-Album von 1846

U of M



IX. 14



DIE BEETHOVEN-BÜSTE VON ANTON DIETRICH
(1822)



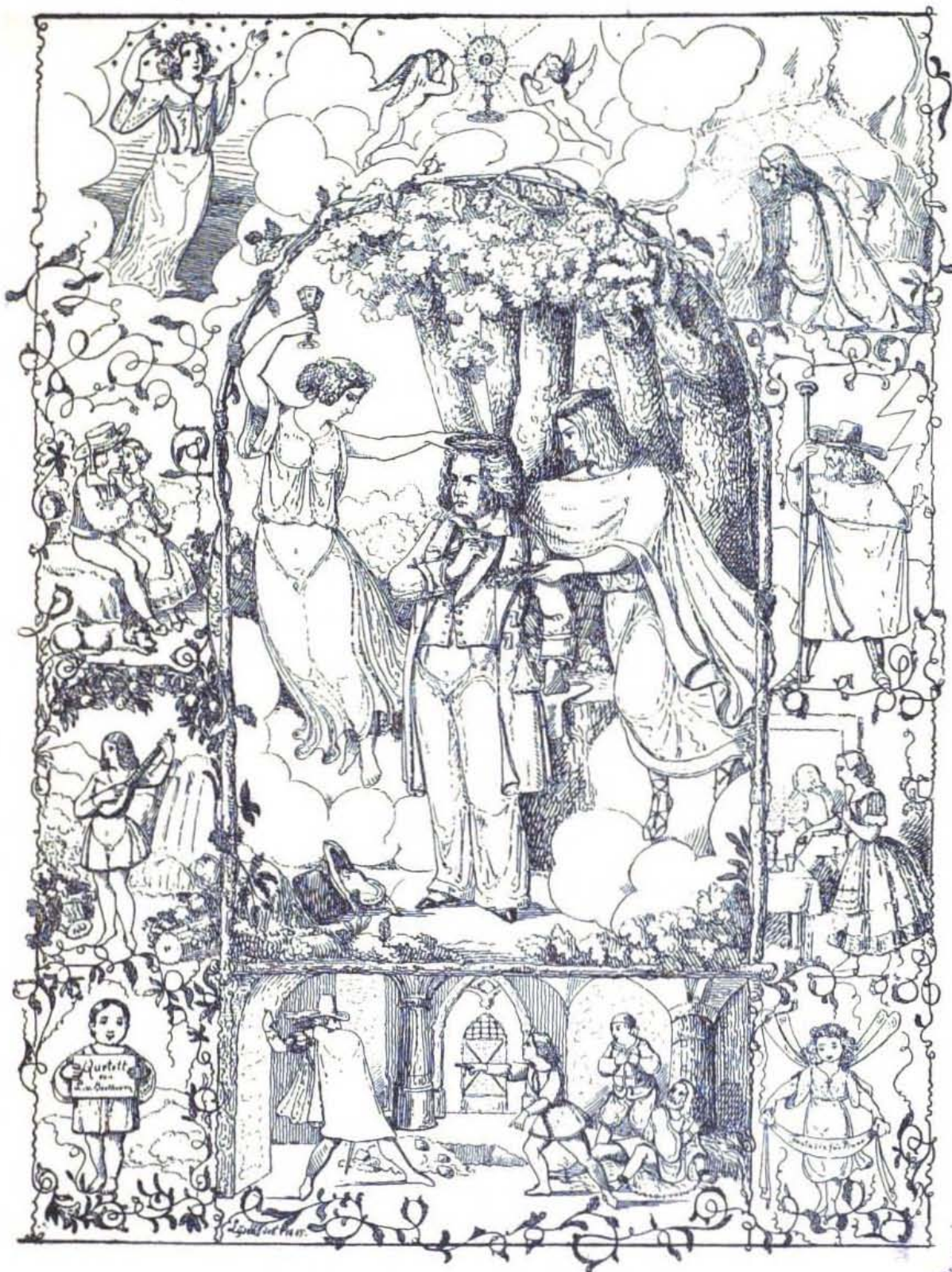


BEETHOVEN-MEDAILLON
von Jos. Dan. Böhm
(1823)



IX. 14

U of M



IX. 14

J. P. LYSER'S DENKBLATT ZUM
BEETHOVENFEST ZU BONN (1845)
ERSTER ENTWURF

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Freude schöner Götterfunken
 Brause der Natur
 Und unserm Leben
 Mit Wonnen

Die Welt ist heil und
 Gut und schön
 Und unser Leben
 Mit Wonnen

Western Folk Songbook

Western Folk Songbook
Western Folk Songbook
Western Folk Songbook
Western Folk Songbook

Western Folk Songbook
Western Folk Songbook
Western Folk Songbook
Western Folk Songbook

Western Folk Songbook
Western Folk Songbook
Western Folk Songbook
Western Folk Songbook

Arbeits-Moment am Tage -

in Briefe die mein Hainz-
Lied - aber ganz nach dem was
du die Briefe in der Zeit
aufgegeben werden müssen.

Monat - Donnerstag -
die einzige der Tage der
die jetzt noch für mich
ist - die Briefe - außer
ich bin, bist du mit mir, mit
mir und die sind ich weiß
du bist mit der Liebe, dem
Liebe haben!!!! so!!!!
auf die - das ist der
das ist der der Hainz-
und die die ich weiß - aber so
viele Briefe zu geben, als
die die Briefe - das ist
das Hainz- Lied mit
Hainz - die Briefe
und die ich weiß

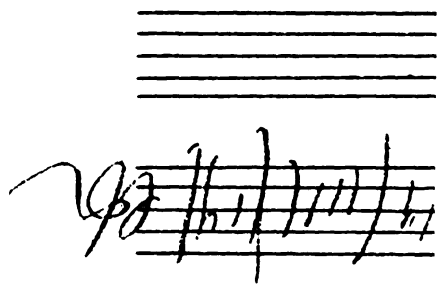
DER ZWEITE DER DREI BRIEFE BEETHOVENS AN DIE UNSTERBLICHE GELIEBTE

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

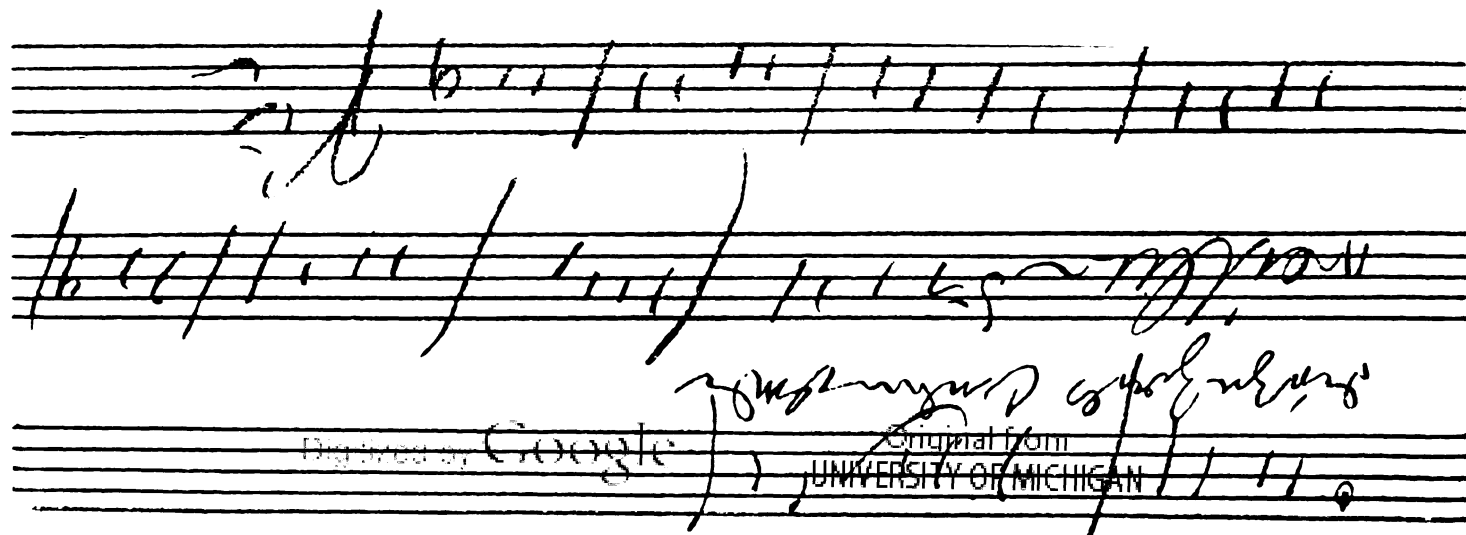
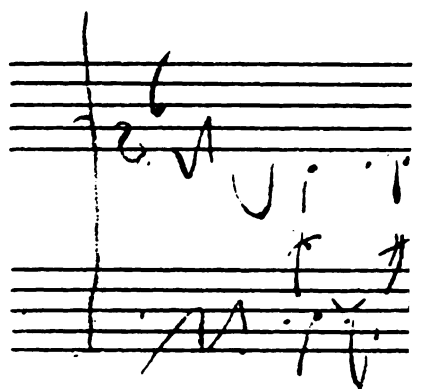
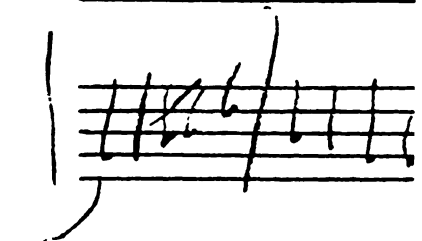
Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

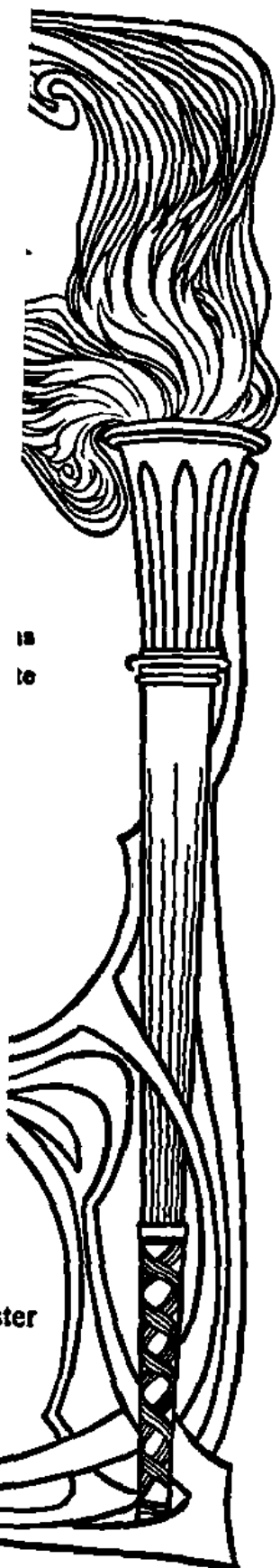
LANDER.



im Zionsberg und
Christus und Oberger
2000 bin ich und 2000
vor - der mein der
größten und -
und der - ich seindes
fines des göttlichen
in Klagen - ich
Ihrer zum ich unter
daß ich nicht zerschindig
Trennung der nicht
Kerker von mir
schleift - die ich mich
dies Liebt - Mächtig
lieblich die der - der
in der Lieder die der

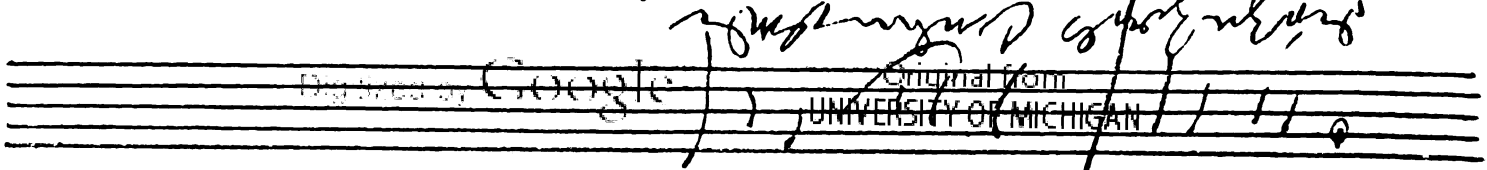
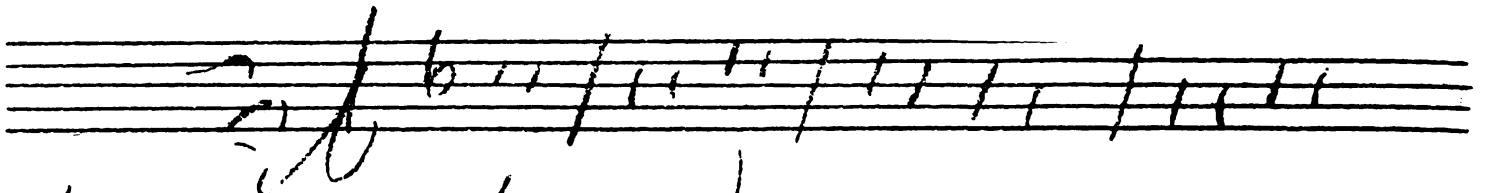
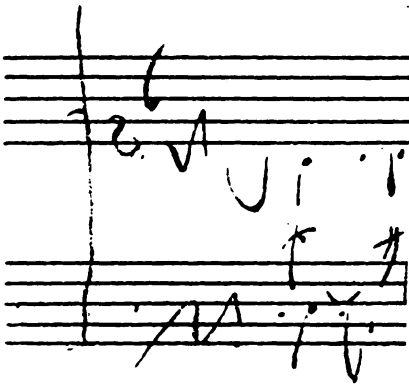
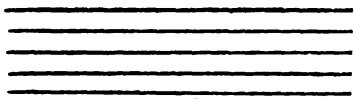
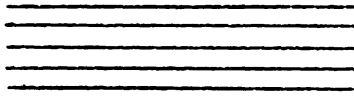
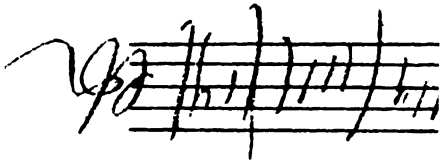
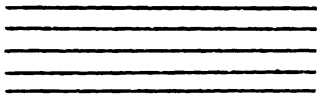


Wie - gute Kunst - 28.
 bebrudert mich in der Person
 Gutes - ~~ausgesprochen~~
~~ausgesprochen~~ auf Gott -
 So wahr! So wahr! ist es
 nicht ein solches Heil
 verbundenen Tugend haben
 oder nicht? Ja, sein
 die Gabe des Heils.



Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
 Verlegt bei Schuster & Loeffler
 Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LANDER.



DIE MUSIK

Tonkunst — sie ist die reichste Kunst, sie spricht das
Innigste aus, sagt das Unsagbare, und sie ist die ärmste
Kunst, sagt nichts.

Friedrich Theodor Vischer

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 15

Erstes Maiheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LANDER.



INHALT

Hermann Wetzel

Die synkopische Motivbildung

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:

Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

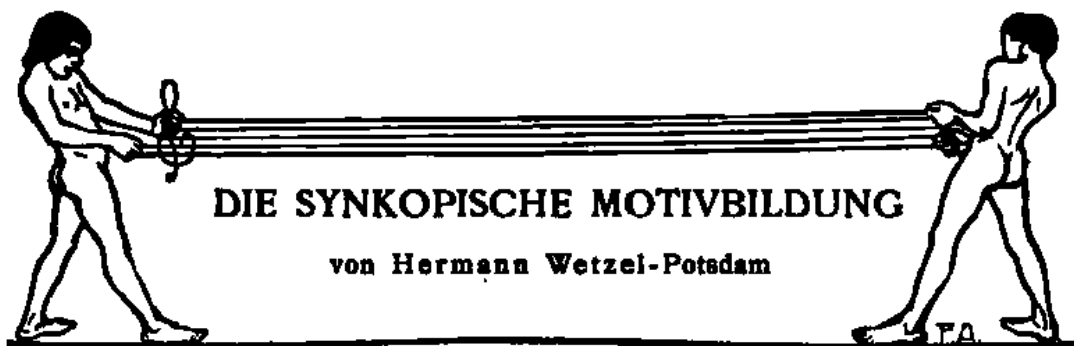
Alleinige buchhändlerische Vertretung für

England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London

54 Great Marlborough Str.

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York

für Frankreich: Costalat & Co., Paris



Die Behandlung, welche die, hauptsächlich in den Werken Beethovens und der Romantiker häufig auftretenden komplizierteren Synkopen seitens der Spieler erfahren, ist meist unzulänglich. Sie muß es sein, weil fast allen nur ausführenden Musikern die klare theoretische Durchdringung der rhythmischen Natur dieser Bildungen ohne Anleitung des Theoretikers nicht gelingen wird, und weil die meisten zudem nicht in dem Maße angeborenes rhythmisches Vortragstalent besitzen, um hier immer rein instinktiv das Richtige zu treffen.

Aber auch die Erklärungen der Theoretiker zeigen, daß sie fast alle weit entfernt sind, die Synkope klar zu erkennen und zu erläutern. Die Ableitung des Namens vom griechischen Zeitworte *συνκρίναι*, das zusammenschlagen, zerschlagen, aber auch zusammenziehen heißt, des ferneren von *σύνκρησις*, was Verkürzung, Ausstoßung bedeutet, ist nicht klar, und es scheint auch nicht bekannt zu sein, von wem und wann der Terminus geprägt wurde. Zerhackt und gekürzt wird in der Synkope nichts; wohl aber spielt der Begriff des Zusammenziehens eine Rolle, wie wir noch sehen werden.

Hören wir zunächst die Meinung einiger Theoretiker.

In Moritz Hauptmanns kaum mit Recht hochgerühmtem Werke „Die Natur der Harmonik und der Metrik“, das seine beiden Themen durchaus nicht klar, geschweige denn inhaltlich erschöpfend behandelt, werden der Synkope die Schlußparagrafen des Werkes gewidmet. Man hat den Eindruck, als ob Hauptmann die Synkope sonst nicht unterzubringen wußte. In der Tat ist sie ja auch vom metrischen (zeitmessenden) Standpunkte, von dem aus Hauptmann vorwiegend vorgeht, kein Problem, erst vom rhythmischen (inhalt- d. h. motivbewertenden) Standpunkte aus erscheint sie als eine komplizierte Bildung.

Die Definition Hauptmanns lautet (Seite 389, § 28): „Die Synkope faßt ein metrisch zweites Glied mit dem folgenden ersten zu positiver ungetrennter Einheit zusammen, und verleiht dem nicht akzentuierten Gliede Akzent.“ An diesem Satze ist nun zwar nichts gerade falsch zu nennen, da aber die folgenden Ausführungen ihn nicht ergänzen, sondern



nur noch unhaltbare Behauptungen hinzubringen, bleibt Hauptmann eine ausreichende Antwort auf die Frage des Musikers, was denn die Synkope für ein musikalisch-inhaltliches Tongebilde sei, schuldig.

Auch J. C. Lobe gibt in seinem „Katechismus der Musik“ (25. Auflage) hierauf keine befriedigende Antwort. Dort heißt es (S. 58):

„Was sind Synkopen?

Erstens: Verwischungen der akzentuierten Noten dadurch, daß diese mit unakzentuierten zusammengebunden werden, und der Anschlag (noch nicht der Akzent) auf die unakzentuierte Note kommt. Solche Synkopen können mit allen Arten von Noten, mit Taktteilen und Taktgliedern vorgenommen werden.“

Es folgen bei Lobe erläuternde Beispiele, dann heißt es weiter:

„Zweitens: Wirkliche Verlegung des Akzents auf die ursprünglich unakzentuierte Note.“ (Folgen Beispiele.)

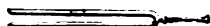
Ein „Drittens“ bezeichnet Lobe später selbst als nicht zu den Synkopen gehörig. Er fühlt aber richtig, daß die Wirkung ähnlich der der Synkope sei.

Die Darstellung Lobes zeigt, daß er wohl die elementaren Tatsachen der Synkopenbildung richtig empfindet, wie wohl jeder gebildete Musiker; seine Erklärungen bleiben aber auf einem allzu naturalistischen Niveau und stellen nur eine Beschreibung des rhythmischen Eindruckes einiger einfacher Synkopen dar.

Endlich möge noch ein moderner Autor zu Wort kommen. Heinrich Rietsch gibt in seinen „Grundlagen der Tonkunst“ (Lpz. 1907, Seite 24) folgende Darstellung: „Zusammenziehung eines oder beider schlechter Taktteile mit dem folgenden guten. Hier entfällt der Akzent des guten Taktteiles oder eigentlich, er wird auf den schlechten Taktteil vorverlegt.“ Selbst bei größter Kürze, wie sie freilich in dem Werke Rietschs seines Umfanges wegen geboten ist, müßte doch noch mehr und Wichtigeres über die Synkope mitgeteilt werden, als es hier geschieht. Diesen Zitaten könnte man noch viele, ich wage zu behaupten alle vorhandenen Definitionen der Synkope anreihen, und es würde sich überall das gleiche Resultat ergeben: Verzicht auf jede inhaltliche Erklärung und Ableitung der Synkope aus schlichteren rhythmischen Bildungen. Dieser Verzicht ist eben so lange notwendig, als den Autoren ein rhythmisches System fehlt.

Daher finden wir auch erst bei demjenigen Theoretiker, der uns als erster ein zureichendes System der musikalischen Rhythmik gab, eine befriedigende Definition der Synkope. Sie findet sich bei Hugo Riemann, am ausführlichsten in seinem Hauptwerke, dem „System der musikalischen Rhythmik und Metrik“, Lpz. 1903, im Kapitel II § 9: Synkopen (Seite 87 bis 101) und im § 13: Pausenlehre. Wir werden im folgenden auf diese

vorbildlosen und für immer vorbildlichen Ausführungen des großen Theoretikers Bezug zu nehmen haben. Wenn ich hier eine erneute Darstellung dieses Kapitels zu entwerfen versuche, so geschieht das, einmal weil ich glaube, zu Riemanns Ausführungen manche nicht unwesentliche Ergänzung beibringen zu können. Aber auch wenn diese ausblieben, wäre doch allein eine erneute Darstellung dieses hochwichtigen Kapitels der musikalischen Rhythmik im Geiste Riemanns nicht nutzlos, denn seine Ausführungen sind wohl — leider — nicht vielen Musikern vertraut.



Die Synkope, oder besser das synkopische Motiv ist eine kompliziertere Form des auftaktigen, oder rhythmisch steigenden Motivtypus. Wir müssen also, um eine synkopische Motivform verstehen zu können, uns erst darüber klar sein, was eine schlichte Motivform ist und wieviele elementare Motivtypen überhaupt vorstellbar sind. Erst wenn uns die Motivtypen in ihrer schlichten Form vertraut sind, können wir daran gehen, aus der auftaktigen Form derselben die synkopische Motivform zu entwickeln. Um aber zum Verständnis der schlichten Motivformen zu gelangen, müssen wir einige elementare rhythmische Begriffe vorausschicken.

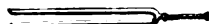
Die Musik, als nur in der Zeit auffaßbare Kunst, bedarf vor allem eines Zeitmaßes, das eine möglichst deutliche, kontrollierende Wahrnehmung ihres zeitlichen Ablaufes ermöglicht. Dieses Zeitmaß ist der Takt. Ein Takt ist also eine als Zeitmaß dienende Zeitstrecke. Ihr Zeitwert ist während eines einheitlichen Stückes zwar intentionell konstant, schwankt aber real nicht unbeträchtlich. Der absolute Zeitwert der Taktstrecke ist von Fall zu Fall veränderlich, und schwankt innerhalb der Grenzen unserer Aufmerksamkeitszone (3,5—3,8 Sekunden). Die kontinuierliche Folge von Taktstrecken dient dazu, die Gesamtzeitstrecke, die eine Musik durchläuft, zu gliedern, zu messen und dadurch dem Bewußtsein möglichst nachhaltig einzuprägen. Der Takt zerfällt weiter in kleinere Maßstrecken, die Taktzeiten oder Zählzeiten, deren stets nur zwei oder drei im Takte zu unterscheiden sind. Diese Taktzeiten sind die eigentlichen Maßeinheiten, weil sie mit der zeitlichen Bewußtseinseinheit, die etwa $\frac{3}{4}$ Sekunden beträgt, mehr oder weniger genau zusammenfallen, und können ferner noch in zwei oder drei Teilzeiten zerlegt werden.

Dieses System aus kleineren und größeren Zeitstrecken, die nach dem Prinzip der Zwei- und Dreizahl kombiniert oder untergeteilt werden, dieses System, das wie ein Gitterwerk jeder Musik zugrunde liegt, wie ein Kanevasgewebe, in das der musikalische Inhalt hineingestickt wird, ist nun aber keineswegs das Primäre, das etwa in bestimmten Größen und

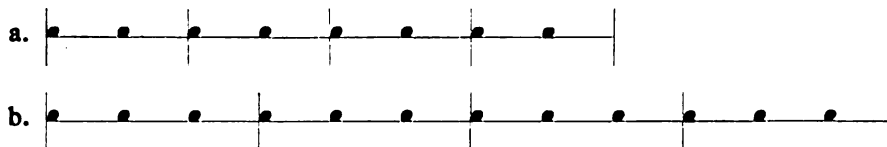
Kombinationen vorrätig, dem Tonkünstler zum Ausfüllen mit tönendem Inhalte unveränderlich vorliegt. Dieses metrische System entsteht erst jedesmal in Verbindung mit einem rhythmisch geordneten musikalischen Inhalt, tritt erst als dessen zeitliche Erscheinungsform ins Bewußtsein. Daher ist es wichtiger, als das metrische System der den Verlauf einer Musik messenden Zeitstrecken das rhythmische System der musikalischen Inhalte dieser Zeitstrecken zu erfassen. Dieses rhythmisch-inhaltliche System kommt dadurch zustande, daß der Inhalt der Takt- oder Zählzeiten in regelmäßigem Wechsel verschieden stark apperzipiert wird, infolge unserer periodisch in Taktabständen wechselnden Aufmerksamkeit. So wird der Inhalt einer von den zwei oder drei Takt- resp. Zählzeiten intensiver, nachdrücklicher apperzipiert, und daher als gewichtiger, bedeutsamer empfunden, als der Inhalt der einen oder zwei anderen Taktzeiten. Wenn wir nun für eine solche Taktzeit mitsamt ihrem Inhalte, auf den es uns zuerst ankommt, den Terminus Motivzeit setzen, so haben wir in einem Takte eine gewichtige schwere, sogenannte „gute“ Motivzeit, und eine resp. (bei dreizeitigem Takte) zwei unbedeutendere, leichtere, sogenannte „schlechte“ Motivzeiten zu unterscheiden. Diese inhaltliche Unterscheidung findet ihre graphische Bezeichnung (nach jahrhundertlangem Übereinkommen der Musiker) durch den Taktstrich, der stets vor dem Beginne der schweren guten Motivzeit stehen soll. Die erste Motivzeit des Taktes wird also durch den vorgestellten Taktstrich immer als die gute, schwere gekennzeichnet.

Diese, durch den periodischen Aufmerksamkeitswechsel bewirkte, rhythmische Unterscheidung der Motivzeiten in gute und schlechte, d. i. herrschende und beherrschte, ist nun von eminenter Bedeutung, ja der treibende Anstoß für den Zusammenschluß der Motivzeiten zu höheren Bewußtseinseinheiten (Motiven), und wiederum dieser zu noch höheren Einheiten usw. Die schwere „gute“ Motivzeit beherrscht infolge der ihr in besonderem Maße zugewandten Aufmerksamkeit den Inhalt der einen resp. zwei „schlechten“ leichten Motivzeiten, und bindet sie an sich zu einer Apperzeptionseinheit, Motiv genannt. Das heißt also: zwei oder drei Motivzeiten, von denen eine intensiver apperzipiert wird und deshalb als gewichtiger und herrschend empfunden wird, während die eine oder zwei anderen als leichter und beherrscht empfunden werden, werden unter einer Apperzeptionswelle apperzipiert und verwachsen unter diesen Bedingungen zum Motiv. Wenn nun auch die in der praktischen Kunstmusik vorkommenden Motive oft teils umfassender, teils kürzer als zwei oder drei Motivzeiten sind, und auch sonst die mannigfaltigsten Veränderungen erfahren, so sind sie dennoch alle nur Abwandlungen der aus der Vereinigung von zwei oder drei Motivzeiten gebildeten Motivtypen.

Für das Verständnis gerade eines komplizierten Motivlebens ist es daher durchaus notwendig, die möglichen schlichten Formen dieses zwei- oder dreizeitigen Motivtypus — es sind deren nur zwei — kennen zu lernen, zu deren Darstellung wir uns jetzt wenden.





Stellen wir eine Zeitstrecke durch eine Gerade graphisch dar, und zerlegen wir sie in eine Folge von Takt- resp. Zählzeiten, die durch entsprechend kurze (1 cm lange) Stücke der Geraden dargestellt sein mögen. Als musikalischen Inhalt einer solchen Taktzeit stellen wir uns den denkbar primitivsten vor, nämlich einen zu Beginn der Taktzeit erklingenden und sie real (oder auch nur in der Erinnerung) durchklingenden Ton (dargestellt durch •). Je nachdem man nun jede zweite oder erst jede dritte Motivzeit (d. i. Taktzeit nebst Inhalt) als schwer und herrschend vorstellt, erhält man, indem diese herrschende Motivzeit durch einen vor sie gestellten Taktstrich zu kennzeichnen ist, folgende zwei Bilder der (a) geraden, resp. (b) ungeraden Taktordnung:

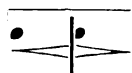
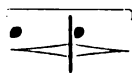


Eine solche Aufzeichnung sagt uns klar, welche und die wievielte Motivzeit (Ton) als schwer, gut, herrschend empfunden werden soll. Wir wissen auch, daß dieser herrschende Ton bei gleichmäßiger Motivfolge zwei oder drei vorausgehend oder nachfolgend benachbarte Motivzeiten¹⁾ beherrscht und an sich bindet. Aber wir wissen noch nicht, welche Motivzeiten jeweils an die herrschende zum Motive angeschlossen werden sollen. Hier nun, wo das zugrunde liegende musikalische Objekt (eine ebene indifferente Tonfolge) von sich aus keine Art der Motivbildung als die angemessenste erscheinen läßt, bietet sich die beste Gelegenheit, alle denkbaren Möglichkeiten der Motivbildung aus zwei oder drei Motivzeiten durchzugehen. Wir gelangen dabei zu zwei rhythmischen Grundtypen, von denen jede in zwei Formen, nämlich sowohl in der geraden (zweizeitigen) als in der ungeraden (dreizeitigen) Taktordnung anzutreffen ist. In der ungeraden Taktordnung erhält aber jeder Typus eine besonders

¹⁾ Daß die beherrschende und bindende Kraft der schweren Motivzeit sich in der Wirklichkeit des musikalischen Lebens auch auf weniger als eine benachbarte und bis auf sämtliche vorausgehenden und folgenden leichten Motivzeiten erstrecken kann (unvollständige und überhängende Motive), brauchen wir hier nicht zu berücksichtigen.

prägnante Ausprägung seines rhythmischen Charakters, oder wie man auch sagen kann, seiner rhythmischen Kurve.

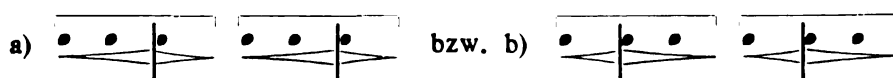
1. Fühlt man eine leichte Motivzeit mit der folgenden (hinter dem Taktstrich stehenden) schweren zum Motiv zusammen, so entsteht die zweizeitige Form des steigenden oder auftaktigen Motivtypus, wie er von den Psychologen nicht völlig zutreffend genannt wird. Das rhythmische Erleben dieses Typus vollzieht sich allerdings zunächst in aufsteigender, wachsender Energieentfaltung, indem sich die Hauptaufmerksamkeit auf den Eintrittsmoment der zweiten Motivzeit konzentriert, und die vorausgehende Motivzeit von ihr angezogen, zu ihr hindrängend erscheint und mit wachsendem Aufmerksamkeitsaufwande apperzipiert wird (Zeichen ). Der Höhepunkt oder Schwerpunkt des Motivs ist der Einsatzmoment der zweiten, darum als schwer und herrschend empfundenen, Motivzeit, die ihrerseits mit abnehmendem Aufmerksamkeitsaufwande wahrgenommen wird (Zeichen ). Dieser sogenannte steigende Motivtyp ist also in Wahrheit ein steigend-fallender, und zwar erscheint seine steigende Seite genau so ausgeprägt, als seine fallende:



¹⁾. Er ist also ganz allgemein als zweiseitiger Motivtyp zu bezeichnen.

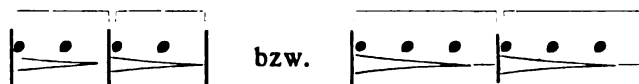
In seiner dreizeitigen Form erfährt er wohl eine Biegung seiner rhythmischen Kurve durch seitliche Verschiebung seines Schwerpunktes, keineswegs aber eine prinzipielle Veränderung seines rhythmischen (steigend-fallenden, bzw. zweiseitigen) Charakters. Durch den Hinzutritt einer dritten Motivzeit einmal zur steigenden, das zweitemal zur fallenden Seite des Motivs, erhält man folgende zwei Bilder der dreizeitigen Form des steigend-fallenden Motivtypus:

¹⁾ Wie man sieht, werden hier Motivzeiten zweier benachbarter Takte zu einem Motiv zusammengeführt; das Motiv zieht also über den Taktstrich hinweg, reitet auf ihm (Momigny). Dieser Umstand zeigt deutlich, daß der Takt an sich kein Sinn-einheitsbegriff (weil überhaupt kein inhaltlicher Begriff) ist. Er ist nichts als eine Zeitmaßstrecke, die vom Beginne einer schweren Motivzeit, d. i. von einem Motivschwerpunkte bis zum folgenden, läuft. Er zeigt ferner, daß der Taktstrich an sich durchaus nicht, wie viele wohl meinen, ein inhaltlich gliederndes Zeichen ist, als welches man ihn wohl bei einer Folge fallender Motivtypen nehmen könnte. Es ist durchaus nötig, dies immer wieder aufs nachdrücklichste zu betonen. Die rhythmische Bedeutung des Taktstriches ist einzig die eines Motivschwerpunktzeichens. Da Folgen rein fallender Motive in der praktischen Musik selten sind, so ist seine Stellung überwiegend im Motiv. Leider wird er aber von wohl allen Komponisten nicht ausschließlich in seiner einzig ihm zukommenden rhythmischen Bedeutung gebraucht, sondern als ein Abzählzeichen von zwei, drei oder vier Zählzeiten, wobei er dann häufig nicht vor den Motivschwerpunkten zu stehen kommt.



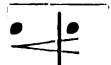

Auf die nähere Charakterisierung dieser ihrer Bildform, wie ihrem rhythmischen Gehalte nach spiegelbildlich entgegengesetzten Varianten kann hier nicht eingegangen werden. Nur das sei gesagt: die nachdrücklichere Ausprägung der fallenden Seite bei b gibt dieser Variante einen ruhigeren Charakter als der Variante a.

2. Fühlt man eine schwere Motivzeit (die erste eines Taktes) mit der folgenden leichten zum Motive zusammen, so entsteht die zweizeitige Form des fallenden oder volltaktigen Motivtypus. Das rhythmische Erleben dieses Typus vollzieht sich ausschließlich in absteigender, nachlassender Energieentfaltung. Die Apperzeption verdichtet sich auf dem Beginne der ersten Motivzeit, die wie die ihr angehängte und untergeordnete zweite mit abnehmendem Aufmerksamkeitsaufwande aufgefaßt werden. Das gleiche Erlebnis bietet die dreizeitige Form dieses Typus, nur in noch ausgesprochenerem Grade. Die Bilder der beiden Formen dieses Typus sind diese:




Man hat gerade diesen Typ (sehr mit Unrecht) als den normalen und ursprünglichen angesprochen, einmal wohl, weil man, vom Taktbegriffe als dem rhythmischen Grundbegriffe ausgehend, diesen taktfüllenden (deshalb volltaktig genannten) Typ einzig als mit dem Takt, und deshalb taktisch regelmäßiges Gebilde ansah, dann aber, weil dieser Typ der am bequemsten nachzuerlebende ist, und als solcher in allem außerkünstlerischen oder minderwertig künstlerischen Erleben in der Tat eine bedeutende Rolle spielt. Er ist aber, gerade als der am bequemsten zu erlebende (weil der Aufstieg ausgeschaltet wird), naturgemäß auch der in seinem inneren Leben verkümmertste und somit ästhetisch anspruchsloseste. Weil er die aufsteigende Seite des Motivlebens nicht zur Ausprägung bringt, muß er ein einseitiger, unvollständiger Typ genannt werden. Seine dreizeitige Form vermag die Einseitigkeit seines rhythmischen Charakters nur noch zu verstärken.

3. Man wird einwenden: gibt es einen zweiseitigen Motivtyp (steigend-fallend), und gibt es einen einseitig fallenden, so muß es doch auch einen einseitig steigenden geben. Wir sahen: was heute als steigender Motivtyp

bezeichnet wird ( u. ), ist ein steigend-fallender, bei

dem man (willkürlich) die fallende Seite übersah. Einen nur steigenden Motivtyp ohne eine fallende Seite kann es in der Tat nicht geben, sowie kein Aufstieg ohne einen folgenden Abstieg im organischen Leben denkbar ist. Es kann nur eine Verkürzung des Abstiegs zugunsten der Verlängerung des Aufstieges eintreten, wie andererseits der Aufstieg gegenüber dem Abstiege verkürzt werden kann. So schaltet sich auch in der Tat bei dem fallenden Motivtyp vor dem neueinsetzenden Schwerepunkte stets ein äußerst kurzes, aber durch keine Notenwerte repräsentiertes, also ausschließlich vom Hörer innerlich einzuleitendes Anwachsen der Apperzeption ein. Beim steigenden Motivtyp aber ist dadurch, daß der Motivhöhepunkt durch einen Toneinsatz markiert wird, sei dieser auch noch so kurz, immer eine rhythmisch absteigende Ebene musikalisch repräsentiert, so daß also

auch ein Motiv wie dieses  ein steigend-fallendes ist.

Vergleichen wir zum Schlusse die gefundenen Motivtypen noch einmal, so kommen wir zu dem Urteile, daß allein der zweiseitige Motivtypus in seiner zweizeitigen Form  als der motivische Idealtypus zu


bezeichnen ist. Er sowie auch seine beiden dreizeitigen Formen (die freilich in ihrer rhythmischen Kurve charakteristisch-einseitig betont erscheinen) ist allein ein völlig ausgewachsener rhythmischer Organismus, ein Mikrokosmos in sich, der die Hauptetappen aller organischen Entwicklung: Aufstieg zu einem Höhepunkte und Abstieg bis zum Verlöschen vollendet gleichmäßig ausprägt. Ihm gegenüber erscheint der fallende Motivtyp einseitig verkümmert, da ihm jede tonliche Ausprägung des Aufstieges abgeht. Trotzdem dieser Typ lebensärmer ist, ist er aber dennoch als Kontrastgebilde gegenüber den den Anstieg betonenden Motiven ästhetisch oft sehr wertvoll, und daher auch bei den ersten Meistern nicht selten zu finden.

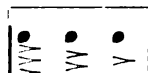

Auf die hier entwickelten Motivtypen lassen sich sämtliche Motivformen aller Musik zurückführen; aus ihnen müssen wir also nunmehr auch die synkopischen Motivbildungen entwickeln.



Um das zu verstehen, haben wir uns zunächst des Unterschiedes zwischen schlichter und zusammengezogener Motivbildung bewußt zu werden. Die schlichte Motivbildung hebt — darin besteht eben ihre Schlichtheit, d. h. leichte Auffaßbarkeit für den Hörer — die Einsatzmomente der Motivzeiten durch mit ihnen zugleich einsetzende neue Tongebungen hervor. Ein solcher Toneinsatz hat eine akzentartige Wirkung, durch die dem Hörer wie dem Ausführenden die zeitmessende Kontrolle wesentlich erleichtert wird. Den

gleichen Zweck haben ja auch die Begleitbewegungen eines Hörers, von denen der Terminus Takt (tactus = Schlag) abgeleitet ist. Mit Hilfe angemessener dynamischer Abstufungen der Toneinsätze zu Beginn der einzelnen Motivzeiten läßt sich auch die rhythmische Kurve eines Motivs dynamisch klar illustrieren. Man wird naturgemäß den Einsatz der herrschenden Motivzeit stärker geben als den der leichten. Ein zweizeitig

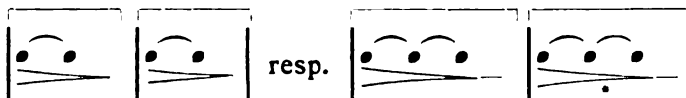
steigend-fallendes Motiv wird so zu akzentuieren sein:  , ein

fallend dreizeitiges so:  , ein steigend-fallendes so: .

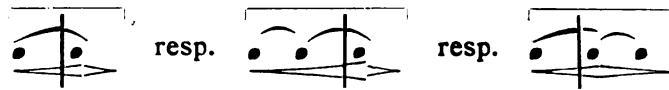
Das Unzulängliche der üblichen Akzenttheorie, die ähnliches sagen will, besteht darin, daß sie die Akzentverteilung ohne Bezug auf die Motivgliederung rein taktisch vornimmt und vergißt, daß die Akzente meist nur Stationen resp. Gipfel einer kontinuierlichen dynamischen Kurve sind.

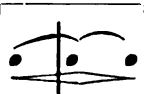
Dieser schlichten Motivbildung mit Toneinsätzen zu Beginn jeder Motivzeit steht nun eine kompliziertere, nicht so bequem auffaßbare gegenüber, deren Eigenart darin besteht, daß der Einsatzmoment einer jeden, vor allem der der herrschenden Motivzeit, nicht durch einen neuen Toneinsatz hervorgehoben wird, sondern daß die zwei oder auch drei Motivzeiten eines Motivs zu einer kontinuierlich das Motiv durchströmenden Tongebung verschmelzen, ohne daß jedoch dabei dem Hörer das Bewußtsein der einzelnen Motivzeiten mit ihren rhythmisch verschieden bedeutsamen, herrschenden bzw. beherrschten Inhalten verloren gehen darf. Eine solche Motivbildung möchten wir eine (weil durch Zusammenziehung der einzelnen Motivzeiteinhalte zu einem Tone entstanden) **zusammengezogene** nennen. Sie verlangt ein intensiveres Nacherleben und Nachschaffen seitens des Spielers wie des Hörers, der das Bewußtsein von dem Eintritt der einzelnen Motivzeiten und ihrer Dauer klar in sich wachzuerhalten hat, ununterstützt von der äußeren Erscheinung, die ja nur ein zusammenhängender Ton ist, der aber von seiten des Hörers innerlich in die einzelnen Motivzeiten zu zerlegen ist, die ihrerseits wiederum rhythmisch verschieden (als herrschend bzw. beherrscht) zu bewerten sind.

Durch Zusammenziehung der Motivzeiten eines fallenden Motivs entsteht nun das fallend oder schlicht **zusammengezogene** Motiv:





Andererseits ergibt die Zusammenziehung der Motivzeiten eines steigend-fallenden Motivs das steigend oder widerstrebend (synkopische) **zusammengezogene** Motiv:




Die Form  vereinigt beide Arten der Zusammenziehung

in sich, doch erregt die widerstrebende (auftaktige) Zusammenziehung weit stärker die Aufmerksamkeit des Hörers als die schlichte fallende, weshalb es gleichfalls ausschließlich synkopisch wirkt. Eine vergleichende Betrachtung dieser beiden gegensätzlichen Formen wird uns das rechte Verständnis für die synkopische Motivform vermitteln.

1. Das fallend- oder schlicht-zusammengezogene Motiv. Seine Erscheinungsform, nämlich ein verklingender Ton, an Stelle von zwei oder drei Tönen (als Taktzeiteinheiten) bringt ohne weiteres die rhythmische (absteigende) Kurve dieses Motivs dynamisch klar zum Ausdruck. Gleich wie die stärkste Verdichtung der Aufmerksamkeit zu Beginn des Motivs zu erfolgen hat, bringt auch der dort erfolgende Toneinsatz den stärksten dynamischen Eindruck hervor. Und wie die folgenden Motivzeiten an die erste angehängt und ihr untergeordnet empfunden werden, und somit nur eine stetig sich mindernde Aufmerksamkeit fordern, so bildet das Verklingen des Tones den überzeugendsten dynamischen Ausdruck für das geschilderte rhythmische Erlebnis. Ein lang ausgehaltener Ton wird aber bei natürlichstem, d. h. physiologisch bequemem Vortrage stets ein verklingender, dynamisch fallender sein. Man denke an den Klavierton, den Ton der Bläser bei natürlichem Ausströmen des Atems, an den Abstrich der Streicher. Die Schlichtheit der Zusammenziehung der Motivzeiten beim fallenden Motivatyp liegt also darin, daß die dadurch geschaffene Erscheinungsform (ein verklingender Ton) eine vollendete Versinnbildlichung des rhythmischen (fallenden) Charakters des Motivs bietet, denn so wie das Motiv dynamisch verklingend in Erscheinung tritt, so soll es auch rhythmisch „verklingend“ aufgefaßt werden. Ein verklingender Ton ist sogar eine vollkommenere dynamische Darstellungsform des fallenden Motivs, als zwei oder drei Motivzeiten in decrescendo-Schattierung akzentuiert: z. B. .

2. Das steigend- oder widerstrebend-zusammengezogene Motiv. Wenn man die Motivzeiten eines steigend-fallenden Motivs z. B.  zu einer das ganze Motiv kontinuierlich durchströmenden Tongebung verschmilzt, so tritt, gibt man diese Tongebung dynamisch verklingend, ihre abnehmende dynamische Kurve in scharfen Widerspruch zu der aufsteigenden rhythmischen Apperzeptionskurve der ersten Hälfte des

Motivs. Während das Motiv in seiner realen klanglichen (dynamischen) Erscheinungsform ein absterbendes Leben zeigt, soll sich das innere Erleben desselben dementsgegen anfangs in aufsteigender Linie vollziehen; denn die Apperzeption konzentriert sich erst auf dem Einsatze der zweiten Motivzeit, und das rhythmisch-steigende Erleben muß sich um so intensiver vollziehen (durch innere bzw. äußere Begleitbewegungen bekräftigt), als ihm die äußere dynamische Darstellung zuwiderläuft. Dieser Widerspruch zwischen der dynamischen Entwicklung in der realen Daseinsform des Motivs und seiner inneren unverletzlichen rhythmischen Natur in der Vorstellung macht das eigentümliche Wesen der sogenannten synkopischen Motivbildung aus, die also, wie man sieht, stets nur als eine ihrer innersten Natur nach auf-taktige Bildung verstanden werden darf, welche Forderung Riemann so formuliert (S. 101): „Das, worauf es in erster Linie ankommt, wenn man den Synkopen gerecht werden will,“ ist, „daß man ihre Tongebungen als aus einer leichten Zeit in eine folgende schwere hinübereagende, also vorwärtsweisende auffaßt.“


Der Widerspruch zwischen dynamischer Wirklichkeit und rhythmischer Vorstellung wird zwar erheblich gemildert, wenn der Spieler den einen, das ganze Motiv durchklingenden Ton (falls ihm ein zureichendes Instrument, als z. B. die menschliche Stimme, ein Streich- oder Blasinstrument zur Verfügung steht) zum Motivschwerpunkte hin anschwellen läßt, was man freilich von unsern Spielern kaum je überzeugend zu hören bekommt. Ja, er kann fast ganz aufgehoben werden, wenn diese dynamische Schwellung im Momente, wo der Motivschwerpunkt erreicht wird, plötzlich akzentartig erfolgt, z. B. . Aber eine gewisse Schwierigkeit für die richtige

rhythmische Vorstellung des Motivs (als eines steigenden) bleibt dennoch bestehen, da durch das Ausbleiben eines selbständigen Toneinsatzes zu Beginn der herrschenden Motivzeit diese in der realen Darstellung nicht so deutlich hervorgehoben und eingeleitet wird, als die vorausgehende leichte, deren Eintritt durch einen Toneinsatz markiert ist. So bleibt also das Mißverhältnis, daß der gewichtigste Moment im Motivleben weniger nachdrücklich eingeleitet zur Darstellung gelangt, als der Beginn des Motivs, welches Mißverhältnis eine ergänzende Korrektur in der Vorstellung des Apperzipierenden fordert.


Diese, zur Wahrung der auftaktigen Natur des Motivs notwendige, korrigierende Umdeutung der äußeren Erscheinung ist wohl ein Hemmnis für das Verständnis. Aber für den, der es zu nehmen weiß, liegt gerade in ihm ein besonderer Reiz. Das Erleben von synkopischen Motivbildungen bedeutet für den, der sie richtig erlebt, stets einen erhöhten rhythmischen Eindruck, weil das Apperzeptionsvermögen eine erhöhte Arbeit leistete.

Eine Melodie mit eingestreuten synkopischen Motivbildungen gleicht einer Rede mit einem feineren, nicht in den Worten allein sich enthüllenden Sinne, dessen Erfassen ein feineres Verständnis voraussetzt.

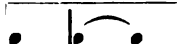
Dies zu erkennen ist besonders beim Klaviervortrage von Synkopen notwendig. Der Klavierton kann nur verklingen, nie anklingen, anwachsen; so bleibt als einziges Mittel, um das Überströmen des Tones vom Auftakte in den Schwerpunkt des Motivs sinnfällig zu machen, ein akzentartiger starker Einsatz des auftaktigen Tones, damit wenigstens möglichst viel von ihm noch in den Schwerpunkt überfließen kann. Einstimmige oder in allen Stimmen gleichmäßige Synkopenbildungen sind auf dem Klaviere in der Tat dynamisch nicht ausdrückbar, für den Hörer auch nicht einmal agogisch, sofern er das metrische und rhythmische Gefüge solcher Folgen nicht klar im Kopfe hat. Wenn in diesem Falle auch nicht einmal dasjenige Vortragsmittel, das vornehmlich zum Herausheben angebundener Motivschwerpunkte geeignet ist, die zeitliche (irrationale) Dehnung des Schwerpunktes, zu völliger rhythmischer Klarheit verhelfen kann, so ist jedenfalls der „agogische Akzent“, wie Riemann diese Dehnung sehr treffend nennt, das wichtigste Mittel, einen Motivschwerpunkt herauszuheben, überall wo seine dynamische Auszeichnung unterbleiben muß oder soll. In der Mehrzahl der Synkopenbildungen, wie sie in der Musik sich finden, ergänzen sich beide Akzente; der agogische wird in der synkopierten Stimme (oder den synkopierten Stimmen), der dynamische in den begleitenden und ergänzenden nicht synkopierten Stimmen am Platze sein.

Die Form  gibt in ihrer synkopischen Darstellung

kaum Anlaß zu neuen Erläuterungen. Auch hier muß, besonders wenn ein solches Motiv nicht als an- und abschwellender Ton vorgetragen wird, die innerliche klare Vorstellung seines rhythmischen Charakters die real mehr oder weniger unklare Ausprägung ergänzen. Man beachte, wie man hier recht eigentlich nur zu Beginn der zweiten, schweren Motivzeit einen Toneinsatz vermißt, während das Überfließen des Tones aus der zweiten in die dritte Motivzeit als ganz natürlich empfunden wird, weil sich eben hier das rhythmische Leben des Motivs bereits in absteigender Linie bewegt.

Die Form  nimmt gar nichts von dem synkopischen

Charakter des Motivs:  . Zu fordern ist nur vom Vortragenden, daß er die letzte (3^{te}) Tongebung ganz zart verhauchend gibt.

Dagegen ist in der Form  nichts mehr von synkopischer


Wirkung, da der Eintritt der schweren Motivzeit durch einen Toneinsatz hervorgehoben wird. Man sieht hieraus, daß das Charakteristische der synkopischen Motivbildung allein in dem Überfließen des einen Tones von der auftaktigen Motivzeit in die herrschende besteht, oder mit anderen Worten: in dem Ausbleiben eines Toneinsatzes im Momente des Beginnes der herrschenden Motivzeit, d. h. in dem Mangel einer, der rhythmisch-herrschenden Stellung dieser Motivzeit entsprechenden realen dynamischen Hervorhebung, welcher Mangel nur in der Vorstellung durch um so energischeres Konzentrieren der Apperzeption auf den Eintrittsmoment dieser Motivzeit, und im Vortrage durch ihre zeitliche Dehnung (agogischer Akzent) ausgeglichen werden kann.



Hiermit sind die denkbaren Grundformen der synkopischen Motivbildung erschöpft. Es gibt nun aber noch eine gesteigerte, verschärfte Form der Synkope. Bestand die Eigenart der schlichten Synkope darin, daß der Eintritt der schweren Motivzeit nicht durch einen Toneinsatz markiert wurde, weil eben die auftaktige Motivzeit kontinuierlich überfloß in die herrschende, so wird bei der gesteigerten Synkope, die wir nunmehr betrachten wollen, diese Hintansetzung der schweren Motivzeit im dynamischen Vortrage noch dadurch verstärkt, daß sie im Momente ihres Beginnens ganz erstickt wird, d. h. daß an Stelle ihres realen Erklings eine Pause, eine sogenannte Schwerpunkts- oder Synkopenpause tritt.


Also statt  erklingt , oder statt , endlich statt , , . Es ist dies

der denkbar heftigste Eingriff in das Motivleben, und diese Realisierungsform ist eine die rhythmische Struktur des Motive (absichtlich, aber wenn recht verstanden mit stärkster innerlicher Wirkung) verleugnende. Denn dort, wo der rhythmische Höhepunkt des Motive liegt, wo man also normaler Weise auch den dynamischen Höhepunkt erwartet, hört plötzlich jede Tongebung auf, und die Existenz des Motivschwerpunktes bleibt lediglich nur in der Vorstellung des Hörers erhalten, der durch intensivste Verdichtung seiner Aufmerksamkeit auf diese tonlose Zeit Sorge zu tragen hat, daß sie dennoch, trotzdem sie ohne realen Toninhalt ist, die herrschende bleibt. In Wahrheit ist sie aber auch nicht ganz ihres musikalischen Inhaltes beraubt, denn, nur wenn infolge falscher Auffassung eine Unterbrechung auch des inneren Apperzeptionsflusses stattfände, wäre ein

solches Motiv:  kein Motiv, d. h. eine rhythmische Bewegungs- und Sinneinheit, mehr. Wenn man es aber richtig begreift und nachfühlt, strömt die letzte Auftaktstongebung zwar nicht real (wie bei dem vorausgehend beschriebenen zusammengezogenen Motiv), aber doch in der inneren Vorstellung hinüber in den Schwerpunkt, und erfüllt ihn gleichfalls in der Vorstellung des verständnisvollen Hörers.

Es ist klar, daß dieses innerliche Erleben eines rhythmischen Vorganges, das mehr ein selbständiges Schaffen desselben ist, und das ohne Unterstützung eines analogen dynamischen realen Vorganges zu erfolgen hat, stärkste innere Apperzeptionsleistung fordert, zu der sich nicht jeder bereit findet, weder unter den Schöpfern noch unter den Nachempffindern rhythmischer Gestalten. Der größte Meister solchen Bildens, der zweifellos am bewußtesten dieses Ausdrucksmittel verwendete, ist Beethoven, besonders in seinen späten Instrumentalwerken. Derjenige, welcher als erster vollbewußt diese Bildungen in unserem Sinne nachempfand und erklärte, ist Hugo Riemann.

Zum Vortrage solcher Bildungen ist folgendes zu bemerken: Die Instrumente, welche die Tonstärke anwachsen lassen können, müssen die auftaktige Motivzeit mit zunehmender Tonstärke bringen bis zum Augenblicke, wo die schwere Motivzeit anhebt, in dem die Tongebung plötzlich abubrechen hat. Das wirkt nach vorausgegangenem crescendo wie ein negativer Akzent, d. h. im umgekehrten Sinne akzentartig (d. i. hervorgehoben), wie ein plötzlicher dynamisch scharfer Toneinsatz nach vorausgegangener verklingender Tongebung.

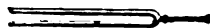
Da nun das Abbrechen des vorausgehend anschwellenden Tones erst auf der Grenze zwischen der auftaktigen und der schweren Motivzeit erfolgen darf, kann man wohl sagen, daß der dynamische Höhepunkt der auftaktigen, crescendo vorgetragenen Motivzeit zugleich den Beginn der herrschenden Motivzeit mit markiert, indem er meistens in sie ein wenig hineinragen wird. Ein Motiv wie dieses:  stellt sich also, recht vorgetragen oder wenigstens innerlich aufgefaßt, besser so dar:



Besonders beim Klaviervortrage wird man zu dieser Darstellungsart greifen müssen (mit Hilfe einer sorgfältigen Pedalbehandlung), um nur einigermaßen klar den rhythmischen Charakter solcher Motive andeuten zu können. In den meisten Fällen treten ja diese schwierig auffaßbaren Motivbildungen nicht einstimmig isoliert auf, sondern zusammen-



gehend mit ergänzenden Stimmen, die dort, wo in der synkopierenden Stimme der Motivschwerpunkt mehr oder weniger unvollkommen realisiert erscheint, ihrerseits eine Schwerpunktstongebung bringen. Die intensivsten Synkopenwirkungen sind aber stets da zu beobachten, wo sich alle Stimmen gleichermaßen an der realen Unterdrückung der Schwerpunktstongebung beteiligen, und wo mithin der inneren Vorstellung ganz allein die Arbeit zufällt, ihn zu schaffen.



Es mögen nun einige Beispiele aus den Werken erster Meister unsere vorausgeschickten theoretischen Darlegungen praktisch erläutern.

I. Synkopen in einer Stimme mit ergänzenden Nebenstimmen


Wir gehen aus von einem Falle, wo ein schlicht auftaktiges Motiv bei seiner Wiederholung synkopisch auftritt. Er findet sich in Schuberts op. 94, 6. Der Anfang dieses Klavierstückes lautet:



und wird bei der Wiederholung wie folgt verändert:



Man sieht, wie hier bei beiden steigend-fallenden Motiven, bei denen eine natürliche dynamische Schattierung (wie es unsere Vortragszeichen andeuten) die Schwerpunktsnoten hervorheben wird, bei der Wiederholung die Tongebung zu Beginn der schweren Motivzeit unterdrückt wird, und zwar geschieht es in der Melodiestimme, während in den unteren Stimmen die Toneinsätze stehenbleiben. Dem Motive ist somit seine dynamische Spitze genommen, trotzdem ruht der rhythmische Schwerpunkt auf dem zweiten (angebundenen) c' und f''. Der eigene, feinere Reiz der zweiten Fassung ruht in der weniger schlichten dynamischen Ausprägung, in der Inkongruenz zwischen der dynamischen und der rhythmischen Kurve der

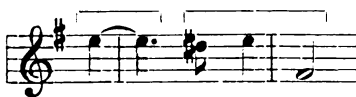
¹⁾ Schubert schreibt $\frac{3}{4}$ Takt. Da aber die  die Motivzeiten darstellen, ist richtiger $\frac{6}{4}$ oder noch klarer $2/\frac{6}{4}$ Takt (das heißt zwei punktierte Halbe-Takte) zu schreiben.

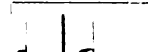


Motive. Dieser und die folgenden unter I angeführten Fälle sind noch nicht reine Synkopenbildungen, die weit schwieriger auffaßbar und seltener anzutreffen sind. Wir werden uns ihnen erst im folgenden Abschnitte (unter II) zuwenden. Die unter I beigebrachten Beispiele sind nur in einigen Stimmen synkopisch, in den anderen schlicht.

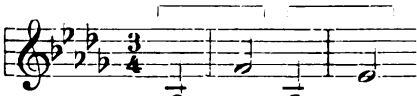
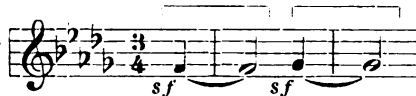
Man vergleiche ferner in Beethovens Sonate op. 90, Erster Satz, die

schlichten Anfangsmotive:  mit der

synkopierten Fassung: 

Lehrreich ist ein Vergleich des Trio aus dem Scherzo der Sonate op. 26 mit dem gleichen Satze von op. 27, 2. In beiden arbeitet Beethoven mit dem gleichen Motive dieses rhythmischen Typus: , in op. 26

in schlichter, in op. 27 in synkopierter Fassung mit ergänzenden Begleitstimmen:

op. 26  op. 27 

Ph. E. Bach hat im Andante seiner zweiten Sonate der ersten Sammlung für Kenner und Liebhaber (1779) das Charakteristische des synkopischen Motivs, das Hinüberströmen einer Tongebung vom Auftakte in den Schwerpunkt mehrmals dadurch graphisch deutlich zu machen versucht, daß er das Bebungszeichen des Clavecins anwandte:



Es ist dies ein Versuch,

den Ton des Tasteninstrumentes am Leben zu erhalten und sein Überfließen in den Motivschwerpunkt möglichst sinnfällig zu gestalten, der zeigt, wie sehr es dem Komponisten darauf ankam, einen dem psychischen Erleben entsprechenden klanglichen Eindruck zu erzielen.

Die Synkope im Unterteilungsmotiv. Löst sich eine Motivzeit in Unterteilungswerte auf, so entstehen durch das Zusammenfassen dieser Teilwerte zu (kleineren) Sinneinheiten Unterteilungsmotive, die teilweise recht charakteristische Formen und hohe rhythmische Bedeutung innerhalb der

Taktmotive erlangen. Sie erscheinen als Kräuselungen der Taktmotivwelle und gewinnen, sofern sie dem steigend-fallenden Typus angehören, durch synkopische Fassung sehr an rhythmischer Ausdruckskraft. Die erhöhte Energie der Apperzeption, die von uns an ihnen aufgewendet wird, ist Anlaß, diese synkopischen Teilmotive selbst als energievoller zu empfinden. — Tritt es im Auftakte des Taktmotives auf, so vermehrt es dessen anstrebende Tendenz beträchtlich; zwei Kräfte wirken in gleicher Richtung und summieren sich. Andererseits wirkt ein auftaktiges Teilmotiv in der weiblichen Endung eines Taktmotives weit schwächer auftaktig, denn es wirkt als Ganzes rückwärtsbezogen und angehängt.

Auftaktige Teilmotive in synkopischer Fassung zeigen die folgenden Beispiele:

Beethoven op. 26,
Variation 3:



Mozart Sonate e.
Köchel 457 1. Satz:

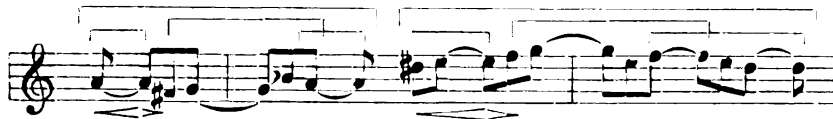


dritter Satz der
gleichen Sonate:



Die folgenden Beispiele zeigen neben Unterteilungssynkopen im Auftakte von Taktmotiven solche auch in ihren Endungen, wobei man Gelegenheit hat, ihre verschiedenartigen rhythmischen Wirkungen miteinander zu vergleichen.

Beethoven c-moll-Variationen,
Var. 15:




Ph. E. Bach Sonate 2 der
III. Sammlung 1781, 1. Satz.




II. Synkopen in allen Stimmen

Nunmehr wollen wir einige Beispiele reiner Synkopenbildung anführen, bei denen also entweder eine Stimme isoliert, oder mehrere gleichzeitig und ohne Ausnahme Synkopen bilden, wo also zu Beginn der schweren Motivzeit keinerlei Toneinsatz zu finden ist. Durch diese Beispiele allein mag Hauptmanns¹⁾ Behauptung: „Wenn aber eine Reihe synkopisch erscheinen soll, so wird mit ihr zugleich die nicht synkopische vorhanden sein müssen“, die freilich schon durch unsere theoretische Darlegung hinfällig wurde, auch praktisch als unhaltbar gezeigt werden.

In Beethovens bereits erwähnter Sonate op. 90 tritt schon im ersten

Thema ein häufig verwendetes Motiv  auf, und zwar zunächst in teilweise (auf die Melodiestimme beschränkter) synkopischer Fassung. Gegen den Schluß des Satzes erscheint es aber einstimmig wie folgt vor-


getragen:  Das beigegebene cresc.-decresc.-Zeichen

setzte Beethoven selbst. Es ist natürlich kein dynamisches Zeichen, denn auf dem Klaviere ist ein Anschwellen des Tones unausführbar, und das

Motiv müßte dynamisch so vorgetragen werden:  Wohl

aber deutet Beethovens Zeichen aufs klarste die rhythmische Kurve des Motives aus und sagt dem Hörer, wie er sie innerlich zu empfinden hat.

Weit schwieriger auffaßbar ist sie bei einem Motive aus Mozarts F-dur Sonate (Köchel 533), welches das zweite Thema des ersten Satzes

einleitet:  Es tritt einstimmig auf, unterdrückt also

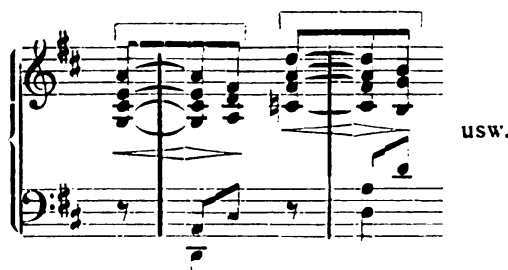
jeden Toneinsatz auf dem Motivschwerpunkte und bietet fernere Schwierigkeiten dadurch, daß sein breiter Auftakt in einem langgedehnten Tone (g'') hinklingt, während sein kurzer Schwerpunkt noch in eine Achteltriolen aufgelöst wird. Der dynamische Vortrag muß natürlich, Mozarts Vorschrift gemäß, dem ersten g'' einen Akzent geben, damit wenigstens noch ein Rest dieser langen Auftaktstongebung in den Schwerpunkt überfließt.

Ausgedehnte Folgen solcher rein synkopischen Motive, wie sie z. B. Schumanns „Faschingsschwank“ im ersten Satze und op. 12,4 („Grillen“) bringen, z. B. Schumann op. 26, 1. Satz:

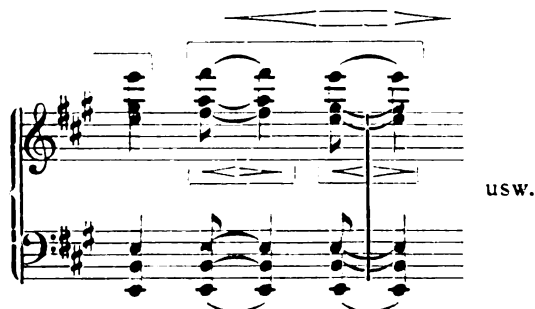
¹⁾ M. Hauptmann: Natur der Harmonik und Metrik, S. 389 § 29.



sind auf dem Klaviere kaum noch hinlänglich klar auszuprägen, während sie, z. B. für Streicher gesetzt, bei ausdrucksvollem dynamischen Vortrage (— — —) sehr lebensvoll und überzeugend wirken würden¹⁾. Die allzustarke Apperzeptionsleistung, die Schumann dem Hörer hier aufbürdet, indem er von ihm andauernd verlangt, einen Motivschwerpunkt ohne genügende reale klangliche Unterstützung rein in der Vorstellung zu setzen, ermüdet und macht nervös, wenn man sie zu erfüllen trachtet. Wenn man aber, wie wohl die Mehrzahl der Hörer, ganz darauf verzichtet, die Motivfolge auch innerlich rhythmisch plastisch auszugestalten, so muß die Stelle ganz reizlos werden. Sehr viel wohltuender erscheint daher eine rhythmisch völlig identische Motivfolge bei Brahms (op. 21, Var. 3), weil hier die Begleitung die in den Oberstimmen unterdrückte Heraushebung des Motivschwerpunktes durch Toneinsatz kompensiert:



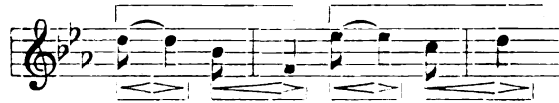
Häufiger als bei Taktmotiven, wo sie die klare rhythmische Vorstellung des Hörers leicht umwerfen, finden sich reine Synkopen in Unterteilungsmotiven, da ja die Unterdrückung jeder Tongebung auf einem Teilschwerpunkte nicht so schwer wiegt, als wenn der Taktmotivschwerpunkt fehlt. Beide Fälle (reine Synkopierung des Motivschwerpunktes und im Auftakte) vereint die folgende Stelle aus Beethovens Sonate op. 101, 1. Satz, deren Anfang wir hier skizzieren:




¹⁾ Man vergleiche die analogen Stellen in Schumanns A-dur Quartett op. 41, 3.

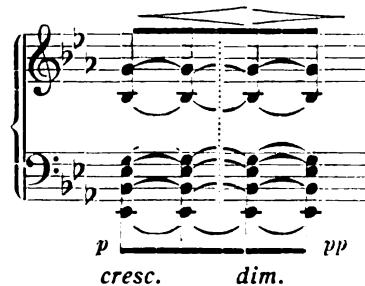


Sie erfordert daher gleichfalls intensivstes inneres Nacherleben und steht vielleicht für die meisten Hörer bereits jenseits der Grenze der Auf-
faßbarkeit. Man vergleiche mit ihr die kürzere, rhythmisch ganz analoge
Stelle aus dem ersten Satze der Sonate op. 7 (Schlußbestätigungen des
ersten Teiles):




die aber dadurch weit leichter verständlich wird, daß der Taktmotivschwer-
punkt durch Toneinsatz hervorgehoben wird.

Sehr interessant und lehrreich ist die graphische Darstellung, die
Beethoven einem Teilmotive des Typus  am Schlusse der
Cavatina in op. 130 gibt:




Hier ist der eine an- und abschwellende Ton, der das ganze Motiv
durchfließt und es ausfüllt, so klar dargestellt, als es mit unserer Noten-
schrift überhaupt möglich ist. Wenn die Vortragenden den Angaben des
Meisters folgen, muß das Motiv plastisch und klar zu Gehör kommen.
Der rhythmische und dynamische Höhepunkt liegt beim Eintritt des zweiten
Viertels (dritten Achtels) und wird in unserem Beispiele durch den vor-
gestellten punktierten Taktstrich bezeichnet. Das „dim.“ darf also auch
erst beim dritten Achtel stehen (in der Ausgabe von Joachim, bei Peters,
steht es fälschlich schon beim zweiten). Es soll ja in dieser für Beethoven
typischen dynamischen Vorschrift: „cresc. dim.“ das „dim.“ nichts
anderes sagen als: von hier ab (also vom dynamischen Höhepunkte ab)
leiser werden.

Mit ähnlicher Sorgfalt sucht Schumann den Anfang seiner „Manfred“-
Ouverture klar darzustellen, was ihm freilich, vornehmlich wegen der
falschen Taktstrichsetzung, nicht ganz gelingt. Das Werk wird eingeleitet

durch ein rasch anspringendes dreizeitiges Motiv , das durch

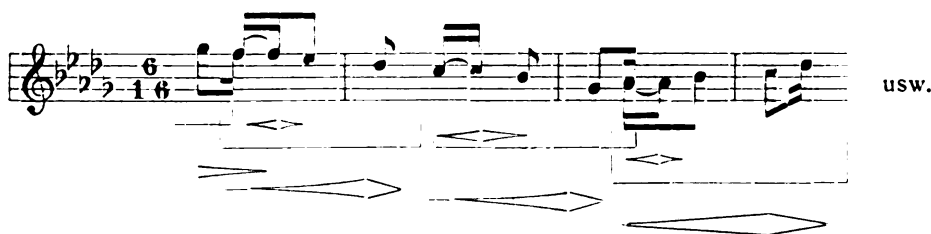
Achtelunterteilung seiner Auftaktswerte diese Form




erhält, die dann durch Synkopierung der Achtelteilmotive () eine weitere Komplizierung erhält. An dem Vortrage beteiligt sich das ganze Orchester außer den Posaunen und Pauken. Wenn nun den Spielern das Anschwellen der Töne zum Schwerpunkte jedes Achtelteilmotives hin vorgeschrieben wird, so müssen die Synkopen erkennbar werden. Dieselbe Vorschrift gilt von all den gar nicht seltenen, ähnlich angelegten Synkopenbildungen, z. B. von der großen Synkopenfolge in Beethovens B-dur Symphonie, erster Satz, Überleitung zum zweiten Thema (Peters-Partitur bei B)



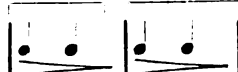
Von eigenartiger Wirkung sind diejenigen Teilsynkopen, die in $\frac{6}{8}$ oder $\frac{9}{8}$ Takten das dritte Viertel oder Achtel an das vierte binden und so dem Anscheine nach (für die meisten Hörer aber wohl auch in Wahrheit) den $\frac{2}{4}$. oder $\frac{2}{8}$. Takt zu einem $\frac{3}{2}$ resp. $\frac{3}{4}$ Takt machen. So liegt der Fall bei Schumanns op. 12, 1. („Des Abends“), wo freilich ergänzende Stimmen mitsprechen. Es wäre vielleicht instruktiver, das Stück, statt im $\frac{2}{8}$, im $\frac{6}{16}$ (d. i. $\frac{2}{8}$.) Takt zu notieren; jedenfalls ist seine Melodie rhythmisch so zu verstehen:



Der zart schwebende Rhythmus dieser Melodie beruht allein auf den Unterteilungssynkopen () , die aber aufs deutlichste erlebt werden müssen; die auftretenden Motivverschränkungen erhöhen noch die rhythmische Feinheit des Gedankens.

Diese Art der Synkopenbildung verwendet nach Schumann Brahms besonders gern, freilich, wie auch in dem mitgeteilten Beispiele Schumanns, meist nicht rein, sondern mit ergänzenden Begleitstimmen. So ist auf diesen rhythmischen Effekt hin z. B. das Capriccio op. 76, 5 angelegt.

Eine der schwierigsten reinen Synkopen bringt wohl das Trio in Schuberts Klavierstück op. 94, 4. Es handelt sich dort um eine Folge von

zweizeitigen fallenden Motiven, die auf den Typus: 

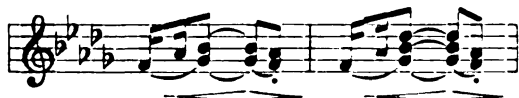
zurückzuführen sind. In ihnen wird durch die eigenartige Unterteilung, welche die Motivzeiten erfahren, ein Anschlußteilmotiv ausgebildet, das in melodischer, harmonischer und rhythmischer Hinsicht die Hauptaufmerksamkeit des Hörers auf sich konzentriert und daher eine besondere dynamische Ausprägung beansprucht, die seiner rhythmischen

Bedeutung entspricht: . In diesem über-

bietenden Anschlußmotive wird nun die Schwerpunktstongebung an den Auftakt angebunden: . Schubert notiert die Bildung so:



Bei der Schwierigkeit, die sie der Auffassung bietet, wäre aber wohl eine eingehendere Darstellung von Vorteil, wie etwa diese:



Jedenfalls würden durch sie viele davor bewahrt bleiben, die Stelle so:



III. Synkopenpausen mit ergänzenden Begleitstimmen

Beethovens Sonate op. 10, 1 enthält im ersten Satze in der Überleitung zum zweiten Thema diese Motivfolge:



die unmittelbar darauf folgendermaßen variiert auftritt:

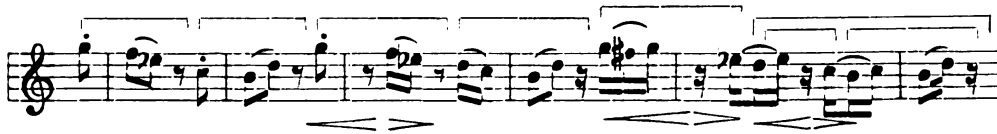


Man spiele sich diese Folge erst einmal so:




und lasse dann das Schwerpunktsachtel c'' (und darauf b') aus. Man wird dann deutlich fühlen, wie das letzte Auftaktsachtel in der inneren Vorstellung überfließt in die Schwerpunktpause und trotz der Unterbrechung des realen Klingens seine Beziehungen zu dem folgenden Achtel wahr.

Nicht minder instruktiv ist eine Stelle aus Mozarts Sonate in C-dur $\frac{2}{4}$ (Köchel 330), Satz III, Durchführung. Sie lautet:



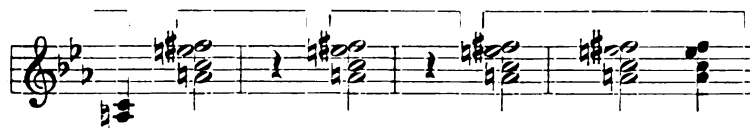
Man vergleiche das dritte Motiv mit dem ersten, und man wird verstehen, wie es aus diesem durch Einschaltung einer Synkopenpause entsteht; des ferneren wird dann auch unsere Abgrenzung der Motive fünf und sechs verständlich werden.

Ebenso wird im ersten Satze dieser Sonate (gleichfalls in der Durchführung) das Motiv  in schlichter Fassung zwischen seine durch eine Synkopenpause durchbrochene Gestalt gestellt:




Wo ist heute, sieht man von Brahms ab, diese Kunst der rhythmischen Feinarbeit geblieben? Diese Frage ist um so schwerwiegender, als um 1780 ein solches rhythmisches Feingefühl nicht nur einem Genie eigen war, sondern annähernd allen guten Meistern, von denen es beim jungen Mozart sicher erst geweckt wurde.

Nicht selten findet sich im Orchestersatz der klassischen Meister die Technik, den Vortrag eines Motives an zwei Instrumentengruppen zu verteilen, so daß z. B. die Streicher den Auftakt vortragen und die Bläser den Vortrag des Schwerpunktes zu übernehmen haben. Das Motiv als Ganzes kommt also voll zur Realisierung; in den Stimmen aber, denen nur der Auftakt zufiel, bleibt es synkopisch, und zwar ohne jede Schwerpunkts-
tongebung. Ein Beispiel hierfür bringt Beethovens Dritte Symphonie (1. Satz, Durchführung, Peters-Partitur vor J.). Dort haben die Streicher und das dritte Horn folgendes zu spielen:




Das sind zwei breit auftaktige Motive, die im Momente des Schwerpunktbeginnes abbrechen. Die hier fehlende Schwerpunktstönung bringen aber die Bläser.

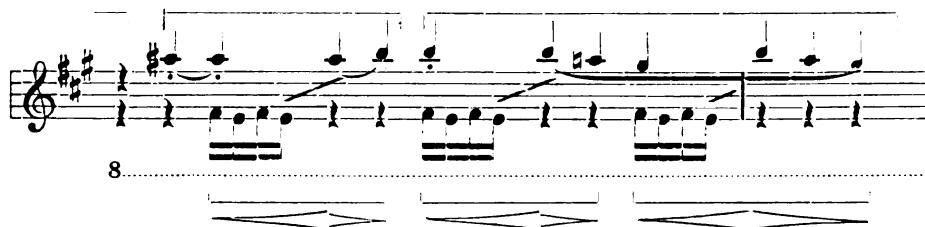
Eine ähnliche Verteilung eines Motives an zwei Stimmen, die wie gesagt bei den klassischen Meistern nichts Seltenes ist, sei noch durch ein Beispiel aus Beethovens cis-moll Quartett op. 131 belegt. Dort hat im Variationensatze (Var. 6, Adagio ma non troppo e semplice) das Violon-

cello ein Unterteilungsmotiv vorzutragen, das 

lautet. Das Motiv tritt in dieser schlichten Form zunächst fünfmal auf, wird dann aber dreimal mit Unterdrückung der Schwerpunktstönung,

also so:  gebracht. Ersatz leisten aber die drei

Oberstimmen, vor allem die erste Violine. Beide Stimmen wirken so in-



und wenn nicht, als Resultat dieser Zusammenarbeit, die besprochenen Teilmotive plastisch heraustreten, muß die Wirkung der Stelle eine höchst unbefriedigende bleiben, wie sie es denn auch in der Tat bei den meisten Aufführungen dieses Quartetts ist.

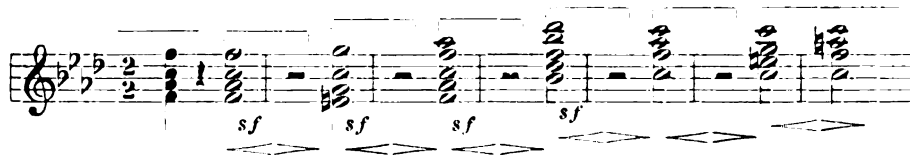
IV. Synkopenpausen in allen Stimmen

Beethoven op. 7. Largo Takt 20 ff.:



Zweimal wird hier *ff* über drei Auftaktsachtel hinweg ein Anlauf zu einem Motivschwerpunkte genommen, der aber nicht zur Realisierung gelangt, jedoch, innerlich erlebt, um so gewaltiger empfunden wird; dann erst gelangt im *pp* das Motiv zur vollen Ausprägung.

In der Coda des Scherzo aus op. 110 sind die $\frac{1}{2}$ -Akkorde Auftakte zu Schwerpunkten, die unterdrückt werden, bis erst das sechste Motiv ihn bringt:



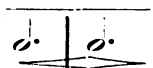
Noch kühner ist die folgende Stelle, die sich in demselben Scherzo kurz zuvor findet:



Es handelt sich um das dritte Motiv unseres Beispiels. Schlicht, d. h. ohne Synkopierung und Auftaktpausen, könnte es etwa so lauten:

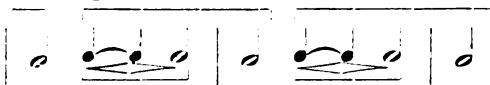
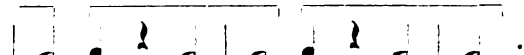


In dem Scherzo der Sonate op. 28 herrscht das folgende Motiv:

 fast das ganze Stück hindurch; zum Schluß tritt es in dieser, äußerst humoristisch wirkenden Fassung auf:



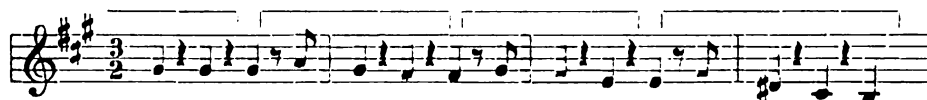
Alles kommt darauf an, daß man die Pause hinter dem Taktstriche als den Schwerpunkt des Motivs begreift, die man, da sie jedes musikalischen Inhaltes bar ist, durch eine energische Begleitbewegung (ein Dirigent hätte hier den Niederschlag zu führen) auszeichnen mag.

Den gleichen Synkopenrhythmus wie op. 12, 1 („Des Abends“) bringt rein das zweite Thema des dritten Satzes aus Schumanns a-moll Konzert op. 54. Es steht im $\frac{6}{4}$ d. i. $\frac{2}{4}$ Takt, und das dritte Viertel müßte also ins vierte überfließen, $\frac{6}{4}$ . Hier tritt nun an Stelle des angebundenen vierten Viertels eine Viertelsynkopenpause, also: .

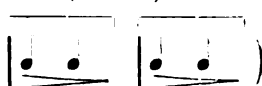
Die Stelle lautet so:



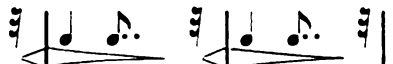
Sie ist, richtig interpretiert, von ganz einzigartiger Wirkung. Hat man sie aber je anders als plump im $\frac{3}{2}$ Takt gehört?



Aus den wenigen hier mitgeteilten Beispielen, wenn man sie im Sinne unserer vorausgeschickten Darlegungen durchgeföhlt hat, wird man erkennen, daß die Eigenart der Synkope, in welcher Gestalt und Taktgröße sie auch auftritt, in der teilweisen oder vollständigen Unterdrückung der dynamischen Heraushebung des Motivschwerpunktes besteht, und daß sie stets eine verkappte Form des auftaktigen, steigend-fallenden Motivtyps darstellt.

Wir hatten (S. 146) darauf hingewiesen, daß auch der fallende Motivtyp (z. B. ) letztthin nur eine, äußerst verstümmelte,

Form des steigend-fallenden Typus ist. Denn man muß auch bei ihm einen, wenn auch noch so kurzen innerlichen Auftakt als Ausdruck der zum Motivhöhepunkt anwachsenden Apperzeption voraussetzen. Wie es keinen Anstieg im organischen Leben ohne folgenden Abstieg geben kann, so auch umgekehrt keinen Abstieg ohne vorausgegangenen Anstieg. Somit muß man sich die rhythmische Kurve des obigen Motives doch richtiger

so vorstellen: . Charakteristisch bleibt aber für diese Motive immer, daß der Aufstieg der Apperzeption kein tonliches Äquivalent hat, d. h. durch keine noch so bescheidene auftaktige Tonfigur zur realen Ausprägung gelangt.

Auch bei diesen fallenden Motiven kommt die Unterdrückung des Schwerpunktes vor. Als einziges Beispiel möge die Stelle aus dem Beginne der Durchführung des ersten Satzes der Sonate op. 111 von Beethoven stehen (bei dem Repetitionszeichen):



Das g' im zweiten Motiv ist als angehängter Wert an einem Schwerpunkt zu verstehen, der nur in der Empfindung eines verständnisvollen Hörers existiert. Ebenso ist es mit dem folgenden Motiv zu halten.

Hiermit sind wohl die denkbaren Fälle synkopischer Motivbildung erschöpft. Ihnen würde sich die Betrachtung derjenigen dynamischen Vortragseffekte anschließen haben, die daraufhin angelegt sind, den Motiven synkopenähnliche dynamische Ausprägung zu verleihen. Um wenigstens anzudeuten, um was es sich hier handelt, sei auf das folgende Beispiel hingewiesen:



Hier wird durch das starke dynamische Betonen der auftaktigen Motivzeit der Motivschwerpunkt (der leise einzusetzen hat) in den Hintergrund gedrängt. Das Motiv in dieser dynamischen Ausgestaltung kommt einer

synkopischen Fassung  schon ganz nahe. Das Dar-

stellungsprinzip ist ja auch das gleiche, denn in beiden Fällen tritt die dynamische Kurve in den gleichen Gegensatz zur rhythmischen Kurve. Diese und alle ähnlichen Erscheinungen gehören bereits in das Kapitel Dynamik, auf das näher einzugehen hier nicht mehr der Platz ist.

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Kurz vor Schluß der Saison fügte die Vlämische Oper den seit Jahren auf dem Repertoire sich befindenden „Walküre“ und „Siegfried“ in hervorragender Wiedergabe „Rheingold“ und „Götterdämmerung“ bei, so daß nunmehr unter Leitung Schreys der geschlossene „Ring“ mit den Kräften des hiesigen Theaters — unter denen besonders die Damen Fettesse, Seroen, Rodanne und die Herren De Vos, Moes, Collignon, Taeymans und Naurdy sich auszeichnen — im April zur Darstellung kommen konnte. Es ist dies ein bemerkenswertes Ereignis für eine Provinzbühne im Ausland und gereicht der Direktion Fontaine zur höchsten Ehre. — Ernest Van Dyck gastierte einige Male mit glänzendem Erfolg als Loge.

A. Honigsheim

BERLIN: Komische Oper. Eduard Künnecks komische Oper „Robins Ende“ hinterließ bei der hiesigen Erstaufführung ähnliche gewinnende Eindrücke, wie bereits außerhalb Berlins. Sympathisches, liebenswürdiges Talent spricht aus dieser Partitur und berechtigt zu Hoffnungen auf weitere Gaben des Komponisten. Seine Beanlagung weist ihn dem feinkomischen Genre zu — hoffentlich findet er bald einen Textdichter, der ihm nicht nur bühnenwirksame Szenen, sondern vor allem poetische Anregungen bringt. Vorkonventionellen Wendungen, zu denen Künnecke beim Anschlagen tieferer, seelisch erregter Stimmungen neigt, wird er sich hüten müssen. Seine feine Beobachtungsgabe und hübsche Schilderkunst weisen ihn auf solche Stoffe, die sich durch geschickte, flotte Situationszeichnung erschöpfend darstellen lassen. Die Solopartien waren mit Sophie David, den Herren Rudolf Hofbauer und Adalbert Holzapfel zweckentsprechend und gut besetzt. Der Chor dagegen stand klanglich nicht auf der Höhe seiner Aufgabe und das Orchester unter Selmar Meyrowicz spielte rhythmisch zuverlässig, aber gar zu derb.

Im Königlichen Opernhaus gastierte als Rudolf in Puccini's „Bohème“ Jean Buysson von der Wiener Hofoper. Vieles spricht für ihn: seine biegsame, geschmackvoll gebildete Stimme, die nicht nur echt lyrischen Timbre, sondern auch jugendlichen Elan und Frische hat. Manche Töne in den Grenzlagen der Höhe und Tiefe klingen allerdings flach, und zuweilen schien Buysson eines außerordentlichen Kraftaufwandes zu bedürfen, um sich gegen die ungünstige Akustik des Opernhauses zu behaupten. Ob der durchaus brauchbare Künstler sich als lyrischer Tenor an erster Stelle bewähren würde, bleibt daher zweifelhaft.¹⁾ Aufmerksamkeit erregte in derselben Vorstellung Frl. Monrad als Mimi. Ihr angenehmes, trotz seiner Feinheit tragkräftiges, modulationsfähiges Organ wird durch gewandte, darstellerische Charakterisierungsgabe wirksam unterstützt, so daß die Künstlerin als angenehme Neuerscheinung im Ensemble unserer Königlichen Oper zu begrüßen ist. Paul Bekker

BOSTON: Die Bostoner Operngesellschaft hat seit November wöchentlich fünf,

¹⁾ Als zweite Gastrolle gab er den Herzog im „Rigoletto“. Red.

zuweilen auch sechs Vorstellungen gegeben. Von den Sängerinnen hatten Alice Neilsen, Frau Lipkowska und Maria Gay die größten Erfolge. Der beste Tenor ist Constantino, allerdings ein mittelmäßiger Schauspieler, der beste Baß Nivette. Ein hervorragender Bariton ist der junge Russe Baklanoff, der an Victor Maurel in seinen jungen Jahren erinnert, aber eine schönere Stimme hat, als dieser je besaß. Von erfolgreichen Aufführungen nennen wir die von „Bohème“, „Aïda“, „Traviata“ und „Carmen“. Constantino sang die Rolle des Don José in „Carmen“ sehr fein, spielte aber etwas phlegmatisch. Maria Gay ließ als Carmen die tierische Natur zu sehr hervortreten, führte aber ihr Spiel sehr einheitlich und konsequent durch. — Auf einer Reise nach dem Westen fand unsere Operngesellschaft besonders in Pittsburg und Chicago großen Beifall. Von den seit ihrer Rückkehr gegebenen Werken nennen wir die in Amerika noch wenig bekannte Oper „Mefistofele“ von Boito, die unserer Gesellschaft Gelegenheit gab, ihre Ausstattungskünste im besten Lichte erscheinen zu lassen. Die Musik kommt uns jetzt, nach Puccini und Strauß, etwas veraltet vor; aber als Schaustück hat „Mefistofele“ wenige seinesgleichen. Den größten Erfolg bei der Aufführung hatten: Mardones als Mefistofele, Constantino als Faust und Frau Boninsegno als Helena. — Frau Lipkowska erregte gewaltigen Beifall in der Rolle der Lucia. Sie brachte es fertig, dem so bekannten Charakterbilde ein neues Aussehen zu geben. — An den Sonnabenden gibt die Operngesellschaft jetzt mit großem Erfolg Vorstellungen zu ermäßigten Preisen. Louis C. Elson

BRAUNSCHWEIG: Durch verschiedene Gastspiele wurden die Lücken der Oper ausgefüllt: für Richard Dorant tritt W. Favre als zweiter lyrischer Tenor, für Disraeli Maarten Gros als Spielbariton ein, außerdem als jugendlich-dramatische Sängerin Margarete Elb-Magdeburg für Frl. Lautenbacher, Frl. May für Frl. Kortmann als erste und Frl. Förster für Frl. Hunold als zweite Soubrette. — Für Gabriele Englerth sprang in letzter Stunde ohne Probe die hannoversche Kollegin Cäcilie Rüsche-Endorf als Brünnhilde („Siegfried“) erfolgreich ein. — Als Neuheiten erhielten wir die beiden Einakter „Susannens Geheimnis“ von Wolf-Ferrari und „Das kluge Geheissen“ von Wendland, deren erster durch seine musikalischen und textlichen Vorzüge wie die treffliche Wiedergabe durch Frl. Roeder, die Herren Spies und Mesmer einen größeren und berechtigteren Erfolg errang als der zweite, der, von R. Schott nach einem Märchen von Andersen („Vom großen und kleinen Klaus“) bearbeitet, sich der Posse zu sehr nähert.

Ernst Stier

BREMEN: Die letzten Wagneraufführungen brachten mehrere Gäste: Dr. Otto Briese-meister (Loge), August Kieß (Alberich) und Gabriele Englerth vom Hoftheater in Braunschweig (Fricka). Ausgezeichnet waren Hans Bechstein als Mime und Karl Mang als Fasolt. In der „Walküre“ gastierte Elsa Merenyi (Sieglinde). Vorzüglicher noch gestalteten sich die Darstellungen von „Siegfried“ mit Alois Hadwiger aus Koburg in der Titel-

partie und Marie Wittich als Brünnhilde und von „Tristan und Isolde“ mit Jacques Urlus und Edith Walker in den Titelrollen. — Unter Felix Lederers Leitung ging neu einstudiert „Der Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius in Szene, und zwar mit größerem Beifall als sonst. Schade, daß diese so fein-humoristische Oper so selten auf unseren Bühnen erscheint. Für die Ouvertüre hatte man die Liszt'sche Bearbeitung gewählt, für die Oper selbst die etwas gekürzte Einrichtung von Mottl. Wladimir Nardow fand sich mit dem Nureddin gut ab; köstlich in jeder Beziehung erschien Karl Mang als Barbier; gesanglich schön gestaltete Olga Hubenia die Rolle der Margiana, und gewandt war Anna Kettner als Bostana. — Nach 15 Jahren erschien Bizet's „Djamileh“ wieder im Spielplan; der höchst interessante Abend brachte außerdem „Bastien und Bastienne“ von Mozart und „Susannens Geheimnis“ von Wolf-Ferrari. Dr. Vopel

BRÜSSEL: „Eros vainqueur“, musikalisches Märchen in drei Akten, Dichtung von Jean Lorrain, Musik von Pierre de Bréville. Bréville, geboren 1861, vorteilhaft bekannt durch religiöse Musik, sehr interessante, hochmoderne Lieder und auch einige Orchestersachen, hatte bisher noch nichts für die Bühne geschrieben, und so war man sehr gespannt auf seinen ersten Versuch. Seit vier Jahren begehrte das Werk vergebens Einlaß bei den Pariser Theatern, und wie schon oft war es wieder das Brüsseler Monnaie-theater, das einem wertvollen Werke französischer Zunge seine Tore öffnete. Der Inhalt der Dichtung ist folgender: Eros, ein schöner Jüngling, verschafft sich durch List Einlaß zu dem Garten, in dem ein alter König seine drei Töchter durch hohe Mauern und strenge Bewachung von dem Verkehr der Außenwelt abschließt, „um sie vor der Liebe zu bewahren“. Die drei Schwestern schlummern auf blumiger Au. Eros naht sich ihnen und singt ihnen von Liebe. Sie erwachen, ganz konfus von diesem nie gehörten herrlichen Gesang, sehen Eros, und als dieser verschwindet, glauben sie geträumt zu haben. Im zweiten Akt sind die Prinzessinnen in ihrem Gemach, umgeben von ihren Begleiterinnen, die sich vergebens bemühen, sie durch Gesang und Spiel aus ihren Träumen aufzurütteln. Die Lästigen werden verabschiedet, denn die Schwestern wollen allein sein, um der Vision im Garten in Gedanken nachhängen zu können. Sie schlummern ein. Unsichtbare Chöre ertönen, und ein Gobelin, den Triumph der Liebe darstellend, gewinnt Leben: Eros, gefolgt von den neun Musen, den drei Grazien, von Nymphen und Faunen entsteigen dem Bilde und führen einen sinnlichen Reigen auf. Wie sie gekommen, so verschwinden sie wieder. Die Prinzessinnen sind wie berauscht. Eros erscheint am Fenster und fordert die älteste Schwester auf, ihm zu folgen. Willenlos folgt sie ihm in die mondheile Frühlingsnacht. Eine Schildwache schlägt Alarm, der König mit Gefolge eilt herbei und befiehlt die Verfolgung der Flüchtlinge. Der dritte Akt spielt im Schloßhofe. Die jüngste Schwester, auf einem Bette ruhend, vergeht in Liebessehnsucht. Wir erfahren, daß auch die zweite Schwester dem Eros gefolgt ist, daß ein Haufen Hunnen, geführt von

Eros, das Schloß belagert. Trompeten verkünden den Sieg des Königs, der umgeben von Soldaten erscheint und sein Kind auffordert, sich zu erheben, jetzt, wo das Schloß vom Feinde befreit. Doch sie, in der Ekstase, erblickt Eros auf der Burgmauer, umgeben von ihren zwei Schwestern. Er fordert sie auf, ihm auch zu folgen — sie stirbt, aber ihre Seele folgt Eros. — Eine eigentliche Handlung ist fast ausgeschlossen, das Ganze ist mehr eine Folge wundervoller poetischer Bilder und Episoden, die nur den Zweck haben, die Liebe zu besingen. Der verstorbene Dichter hat damit ein poetisches Meisterstück geliefert. Der Komponist nennt sein Werk „Musikalisches Märchen“, und das ist es auch. Die Musik schmiegt sich der Dichtung in höchst feinsinniger Weise an, ja sie verschmilzt sich mit ihr in vollkommener Weise. Die Stimmen sind nicht, wie bei Debussy, nur in trockenen Rezitativen, sondern zum großen Teil in schönem Cantabile behandelt. Die Orchestration, im Gegensatz zu den modernen Dramen, ist von einer Zartheit und Klangschönheit, die ihresgleichen sucht. Streichorchester und Holzbläser haben das Hauptwort, die Fagotte sind sehr charakteristisch behandelt; oft auch schreiende hohe Trompetentöne. Reminiszenzenjäger hätten hier schwierigen Stand, denn der Komponist schlägt eine durchaus persönliche Salte an. Die schwierigen Chöre sind von großem Klangreiz. Das Werk verdient ein „Kunstwerk“ genannt zu werden. Natürlich, wer in die Oper geht, um sich an spannenden und aufregenden Situationen berauschen zu lassen, kommt hier nicht auf seine Kosten. Er wird vieles zu lang — wenn nicht gar langweilig finden, namentlich den letzten Akt. Eine Zugoper ist es nicht. Die Aufführung ist hervorragend schön. Die vier Hauptrollen: Eros und die drei Schwestern haben erstklassige Vertreterinnen; die Dekorationen, sowie Chor und Orchester unter Dupuis sind herrlich. Begeisterte Aufnahme bei dem intelligenten Teil des Publikums.

Felix Welcker

BUDAPEST: Die Vorarbeiten zur Aufführung von Richard Strauß' „Elektra“ hatten in den letzten Wochen die künstlerischen Kräfte der königlichen Oper so gebunden, daß man es sich an der Aufrollung des gewohnten, allerdings reichhaltigen Repertoires genügen lassen mußte. Nun ist das widerwärtig-grandiose Werk auch bei uns herausgebracht worden und hat beim Publikum einen Sensationserfolg erzielt, wie er ähnlich seit langen Jahren keiner Novität beschieden war. Die ungeheure nervöse Spannung des Auditoriums entlud sich nach dem Sinken des Vorhanges in mehr als zwanzig Hervorrufen der Hauptdarsteller. An dem triumphalen Erfolg des Werkes hat allerdings auch die ausgezeichnete Aufführung ihr redlich Teil. Kapellmeister Kerner hatte die Novität mit größter künstlerischer Sorgfalt vorbereitet und mit temperamentvoller Energie geleitet. In der Titelpartie wuchs Frau Krammer zu dämonischer Größe empor, und auch die Damen Fodor (Klytämnestra) und Sebeök (Chrysothemis), die Herren Szemere (Orest) und Arányi (Agisthos) vermochten es, den Schwierigkeiten ihrer künstlerischen Aufgaben in Gesang und Darstellung nahezu restlos zu begegnen. — In das Repertoire

der letzten Wochen hatten die Gastspiele von Selma Kurz (Wien) und Maryla von Falken (Dresden) einige Abwechslung getragen.

Dr. Béla Diósy

DESSAU: Im Hoftheater fand am Ostersonntag die Uraufführung von Franz Mikoreys zweiaktiger Märchen-Oper „Der König von Samarkand“ statt. Den Stoff zu seinem dramatischen Erstlingswerke entlehnte der Komponist dem Drama Grillparzers „Der Traum ein Leben“, gestaltete ihn für seine Zwecke aus und gab ihm eine neue poetische Fassung. Etwas zu weit ausgesponnen zeigen sich die Exposition und der Schluß der Handlung; eine gedrängtere Form würde hier von größerer Wirksamkeit sein. Die Musik ist in symphonischer Art durchweg modern gehalten und überall von künstlerisch vornehmer Natur. Eine blühende Erfindungsgabe eint sich in ihr mit der Vollbeherrschung aller Mittel des Ausdrucks. Die vorwiegend dramatischen Momente der Handlung erfahren in der Musik eine gewaltige Steigerung, und über die rein lyrischen Partien weiß der Komponist den ganzen Zauber innig-zarten Empfindens auszugießen. Mit großem Raffinement, ohne dabei den Eindruck des Gesuchten, Ausgeklügelten zu machen, ist die Instrumentation bewerkstelligt. Das Orchester klingt prächtig. Macht sich in der Orchesterbehandlung gleichwohl häufig der starke Einfluß Richard Wagners geltend, so bietet der Komponist an anderen Stellen durchweg Eigenes und in ihm gerade das Schönste. Vollwichtige Belege dafür bietet besonders der erste Aufzug in reichem Maße. Und gerade in diesem ausgesprochenen Eigenen liegt die starke Gewähr dafür, daß Franz Mikorey bei weiterer künstlerischer Betätigung auf musikdramatischem Gebiete sich zu einem vollständig eigenen Stil hindurchringen wird. Die Aufführung der Novität gestaltete sich zu einer wahrhaft glänzenden künstlerischen Leistung. Die treffliche Besetzung der Solopartien, die hervorragenden Darbietungen des vom Komponisten selbst dirigierten Orchesters, die opulente äußere Ausstattung in den märchenhaft-prächtigen Dekorationen und Kostümen: alles wirkte zu einem vollen Erfolge zusammen. Wahre Beifallsstürme erhoben sich nach den Aktschlüssen und riefen die Hauptdarsteller und den Komponisten wiederholt vor die Gardine.

Ernst Hamann

DÜSSELDORF: Am 7. März gelangte im Stadttheater das Mysterium „Mahadeva“ von Felix Gotthelf zur Uraufführung und hinterließ einen sehr bedeutenden Eindruck. An die von Goethe behandelte indische Sage vom „Gott und der Bajadere“ anknüpfend, verherrlicht der Dichterkomponist in hochpoetischer Weise die allen Kulturreligionen geläufige Idee der Vereinigung der menschlichen Seele mit Gott durch das Opfer selbstloser Liebe. Gott Mahadeva erweckt der Wehruf der nach Erlösung schmachenden Menschheit aus seinem Schlummer. Er entsteigt der Lotosblume und wandert als Pilger auf der Erde, um mit den Sterblichen zu leiden, bis ihn der Liebe Opfertat seine Gottheit wiedererlangen läßt. Doch die Vornehmen schmähen, die Hirten höhnen ihn, des eigenen Tempels Hüter, Brahmadatta, erkennt ihn nicht. So versucht er sein Heil bei den Verstoßenen. Voll Vertrauen blickt die von den frommen Büssern

bedrohte, von dem Priester verfluchte Tschándala (Tänzerin) Maya zu ihm, dem Pilger, empor. Doch Kama, ihr Geliebter, vermutet in dem Fremden einen Nebenbuhler und dringt mit dem Schwert auf ihn ein. Ein Blitzstrahl trennt die Kämpfenden, und da, wo der Pilger stand, sieht Kama, zurücktaumelnd, eine Lotosblume mit der Krone Mahadevas emporschweben. Maya aber will durch reine Verehrung für den ihr Heil verheißenden Pilger ihre Erdschuld büßen. Sie schmückt den Beschützer und tanzt vor ihm, bis sie ermattet an seiner Seite einschlummert. Mahadeva muß die Erde wieder verlassen, der Todesgott Yama läßt ihn sterben. Mayas Wehruf um den verlorenen Beschützer lockt die vorüberziehenden Pilger herbei. Sie beschuldigen die Verstoßene des Mordes an dem Brahmanen. Vergebens beteuert Kama ihre Unschuld; sein Bericht über das Erlebte läßt jedoch den weisen Nárada das Wesen des Toten ahnen; er ordnet seine Bestattung auf dem Scheiterhaufen an. Ein Blitz entzündet den Holzstoß, Maya wirft sich in die auflodernden Flammen und während die himmlischen Apsaras den Erlösungsgesang anstimmen, steigen Mahadeva und Maya in einer Lotosblume gen Himmel. Zu der auf ein Vorspiel und drei Aufzüge ausgedehnten Handlung ersann Gotthelf eine ausdrucksstarke Tonschilderung, die das Mysterium als eine der wertvollsten Bereicherungen der nachwagnerischen Bühnenliteratur erscheinen läßt. Die Motive sind trefflich gewählt und unaufdringlich, aber geistvoll verarbeitet. Kühne Harmonik, eine vornehme Melodieerfindung verraten den talentvollen, warmblütigen Musiker. Seine Stärke ist die farbenreiche Tonmalerei, aber auch für die dramatischen Szenen fand Gotthelf einen fesselnden Ausdruck. Die Instrumentierung ist oft originell, neuartig, nie überladen. Die Gesangsstimme erfuhr eine zweckmäßige Behandlung. Das mystisch gefärbte Vorspiel, die Szenen Mayas und Kamas, Mayas und Mahadevas, der Begrüßungsschor der Vedaschüler, die Gewitter- und Kampfszene, dann der ganze letzte Akt mit dem schon in Stuttgart (Tonkünstlertest) aufgeführten herrlichen Finale bedeuten Höhepunkte der Wort- und Tondichtung. Die Wiedergabe war glänzend. Regisseur Leffler überwand die enormen Schwierigkeiten der szenischen Darstellung virtuos; Fröhlichs Orchester zeichnete sich aus. Hervorragendes boten sämtliche Solisten, darunter vor allem Miller (Mahadeva), Ida Salden (Maya), Waschow (Brahmadatta), von Zawilowski (Kama), Alscher (Yama und Nárada).

A. Eccarius-Sieber

EDINBURGH: Mit der Erstaufführung von Wagners „Ring des Nibelungen“ in englischer Sprache im Kings Theater erwarb sich seit 15 Jahren hier lebende Pianist Ernst Denhof großes Verdienst. Er hatte den glücklichen Einfall, Michael Balling für die Festspiele, die 14 Tage währten, zu engagieren, und trotzdem die 82 Mitglieder des Schottischen Orchesters (Scottish Orchestra) den „Ring“ vorher niemals gespielt hatten und die Proben nur drei Wochen dauerten, gelang es der Umsicht, Ausdauer und Energie Ballings, eine Musterleistung zu bieten, die den größten Enthusiasmus erregte und die Idee erweckte, ein besonderes Festspielhaus für

die Zukunft zu errichten. Als Sängerinnen traten auf die Damen Nicholls, Easton, Alexander, Hatchard, Coomber, Prowse, Clegg, Thynne, Thornton, von Ettinger und Phyllis Archibald, von denen besonders Florence Easton als Sieglinde und Guttrune durch ihre schöne Stimme und ihren poetischen Vortrag ungewöhnlichen Eindruck machte; auch Agnes Nicholls' Brünnhilde war ein Kunstleistung ersten Ranges. Die Sänger waren Francis MacLennan, E. C. Hedmond, Bolland, Russell, Austin, Meux, Knowles, Radford und Harford. Francis MacLennan als Siegmund und Siegfried gefiel über alle Maßen durch seinen vollendeten Gesang und sein edles Spiel; trefflich war auch Hedmond als Loge, sowie Austin als Wotan und Gunther; besonderen Eindruck machten Russell als Mime und Knowles als Donner und Hagen. Dirigent und Darsteller ernteten stürmischen Beifall.

A. B. Bach

ELBERFELD: Das vieraktige Musikdrama „Alroy“ des englischen Komponisten Bernard de Lisle hatte bei seiner Uraufführung sich eines starken äußeren Erfolges zu erfreuen. Der Text ist von Paul Grünfeld nach Beaconsfield's gleichnamiger Novelle verfaßt und von Otto Neitzel ins Deutsche übertragen worden. Der der spätjüdischen Geschichte entlehnte Stoff interessiert zwar wenig. Alroy, der in direkter Linie vom König David abstammt, soll sein Volk aus dem Exil befreien, wird aber seinem Schwur und seinem Volk untreu, indem er in Liebe zur schönen Kalifentochter Schirene entbrennt, die in seine Hände gefallen und als Geisel zurückbehalten worden ist. Während der dramatische Aufbau in den beiden ersten Akten Knappheit und die Musik Licht und Schatten vermissen läßt, erhebt sie sich in den beiden letzten Akten, namentlich bei der Pantomime „Alroys Traum“, zu besonderer Schönheit. Die Musik entstammt einer unverkennbar musikalischen, dem bloßen Effekt abholden Natur. Oft oratorienhaft, harmonisch einfach, aber bei Verwendung alt-hebräischer Melodien kontrapunktisch interessant, gibt sie sich doch da, wo sie nicht gerade eigenartig, auch nicht als entlehnt zu erkennen. Der Orchesterpart ist mit besonderer Liebe, aber vielfach zu stark behandelt, während die Führung der Singstimmen zu wünschen läßt. Zu dem Erfolg trugen die prächtige neue Ausstattung und Inszenierung Georg Thoenes, das ausgezeichnete Orchester unter Matthäus Pitteroff und die Hauptdarsteller, Dr. Richard Banasch in der umfangreichen Partie des Alroy, Theodor Simons (Jabaster), Julius Kiefer (Fürst), Melitta Lindt (Schirene), Lulu Kaesser (Mirjam) und Else Blume (Esther), wesentlich bei. — Unter persönlicher Leitung von Siegfried Wagner gab es eine gelungene Aufführung seines „Kobold“. Obwohl es der Handlung wie der Musik an Konzentration gebricht, erwarb sich das Werk durch seinen volkstümlichen Zug doch auch hier Anerkennung, die namentlich auch Melitta Lindt (Verene) verdient. — Sigrid Arnoldson gab die Margarete und Carmen, letztere aber nicht temperamentvoll genug und beide nicht ohne Spuren des Zahnes der Zeit. Und warum in einem deutschen Ensemble das deutsche Gretchen in französischer Sprache, wenn man doch des Deutschen mächtig

ist? — „Hoffmanns Erzählungen“, nicht genügend vorbereitet, ließen auch in der Besetzung zu wünschen. — Zum Direktor unseres Stadttheaters an Stelle des Hofrats Julius Otto, der die Leitung des Bremer Stadttheaters übernimmt, ist der Direktor des Stadttheaters in Bromberg, von Gerlach, gewählt worden.

Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: In der Oper hatten wir letzthin das Ereignis einer „Guntram“-Aufführung. Das ernste erste Musikdrama, das Richard Strauß als op. 25 geschaffen, ist bisher nur von wenigen Bühnen aufgeführt worden. Der Grund hierfür ist in der Schwierigkeit des Werkes zu suchen, dessen Titelpartie noch umfangreicher und anstrengender als die des „Tristan“ ist; dann aber auch darin, daß unsere Zeit dem reflexiven, resignierten Wesen und undramatischen, philosophischen Gehalt des in Wagner wurzelnden Werkes nicht günstig gesonnen ist. Gleichwohl birgt es rein musikalisch eine Fülle von Schönheit in sich, die sich hier leichter erschließt und dem Hörer lauterer und klarer erscheinen mag als in manchem der späteren, individueller gearteten Bühnenwerke dieses bedeutendsten und interessantesten Musikers unserer Zeit. Den psychologischen Widerstreit des weltabgewandten Textbuchs löst schließlich doch die reiche Sprache der erklärenden Musik, die über seine Wortgefilde ausgegossen ist. Die Aufführung war mit der größten Sorgfalt lange vorbereitet. Unser trefflicher Heldentenor Forchhammer gestaltete die Titelpartie sicher und überzeugend mit seinem intellektuell und gesanglich so reichen künstlerischen Verstehen; Paula Dönges bot als Freihild gleichfalls eine großzügige, reife Leistung; auch die Nebenpartien waren gut besetzt, und ausgezeichnet hielt sich unser Opernhausorchester unter Dr. Rottenberg.

Theo Schäfer

GÖRLITZ: Im Stadttheater ging als Uraufführung eine Oper des jungen zweiten Kapellmeisters Hans Thierfelder: „Der Dorfprinz“ in Szene. Der Komponist, der auch sein eigener Librettist ist, betitelt sein Werk komische Oper in drei Akten und verrät in ihr eine hübsche Begabung für Humor, für Herausarbeitung komischer Szenen. Die Handlung verlegt er in die Biedermeierzeit, in ein oberbayerisches Dorf, in das zwei mit Glücksgütern nicht gesegnete Leutnants kommen, von denen der eine dem Landesprinzen zum Verwechseln ähnlich sieht. Die Dorfbewohner vermuten in ihm auch den Sohn ihres Königs und erweisen ihm alle Ehren. Die beiden gehen auf den Scherz ein und verhelfen dadurch der schmucken Gastwirtstochter, die auf Wunsch ihres Vaters einen reichen Bierbrauer heiraten soll, zu ihrem Liebsten, dem kernigen Jäger Reinhardt. Die Handlung ist nicht kompliziert; sie würde sogar Gefahr laufen, eintönig zu werden, wenn nicht der Chor in erhöhtem Maße herangezogen wäre und Abwechslung brächte: eine nette Tanzszene, ein humoristisches Ständchen bei Laternen- und Mondschein. Der Dialog früherer Zeit ist beseitigt, die Oper ist durchkomponiert. Wenn ihr auch die Schwächen eines Erstlingswerkes anhaften, die musikalische Diktion hier und da in bekannte Vorbilder hinabtaucht, der Quell der Erfindung nicht allzu reich fließt, so verrät

die Musik doch Talent, besonders in der Formung des Finale, die als eine geschickte und wirkungsvolle anzusprechen ist. Die Oper fand bei ihrer Erstaufführung und ihrer Wiederholung freundlichste Aufnahme.

Max Jacobi

HANNOVER: Der hier seit fünf Jahren engagiert gewesene Heldentenor Adolf Gröbke ist von der Intendanz des Königlichen Theaters für kontraktbrüchig erklärt worden, weil er sich am 7. April weigerte, in der angesetzten Aufführung der Oper „Joseph in Ägypten“ aufzutreten. Der Sänger stützte sich mit seiner Weigerung auf ein am 1. April erlassenes Urteil des hiesigen Landgerichts, das seine Urlaubsansprüche vom 1. April ab als gerechtfertigt erkannt hatte. Da dieses Urteil, gegen das von der Intendanz Berufung eingelegt ist, nun noch keine Rechtsgültigkeit erlangt hatte, so sieht die Intendanz in Gröbkes Weigerung einen Kontraktbruch, der für Gröbke noch sehr unangenehme Folgen haben kann. — Mitte Mai gastiert Charles Dalmores als Samson und Lohengrin.

L. Wuthmann

KARLSRUHE: Im Hoftheater fand Albert Gorters hübsches musikalisches Lustspiel „Das süße Gift“ einen durch die geschickt durchgeführten, an spannenden und wirklich humorvollen Szenen reiche Handlung, sowie die charakteristisch gestaltete, melodisch flüssige und manchmal drastisch ergötzliche Musik bedingten wohlverdienten Erfolg. Die Aufführung unter Alfred Lorentz befriedigte in hohem Maße. Nicht weniger erfolgreich erwiesen sich zwei weitere Neueinstudierungen: das reizende, von Max Kalbeck textlich und von J. N. Fuchs in feinfühleriger Weise musikalisch bühnengerecht gemachte Schäferspiel „Die Maienkönigin“ von Gluck und Webers köstliche burleske Oper „Abu Hassan“, an denen trotz ihres respektablen Alters alles noch frisch und ursprünglich anmutete; um so mehr als Leopold Reichwein den musikalischen und Peter Dumas den szenischen Teil trefflich vorbereitet hatten.

Franz Zureich

KÖLN: Als Gast des Opernhauses erzielte Alfred v. Bary von der Dresdener Hofoper mit Lohengrin und Tristan durch rein stimmliche Eigenschaften lauten Erfolg; in seiner Gesangkunst wäre manches, in seiner Spielweise sehr vieles zu verbessern, wenn er wirklich interessieren sollte. — In einer überaus glanzvollen Aufführung wurde Joan Manén's „Akte“ am 10. April mit sehr starkem Beifall aufgenommen. Des Komponisten südländisch farbenreiche, symphonisch fesselnde, weniger durch Vielgestaltigkeit als Wärme und Schönheit der Erfindung sich auszeichnende, temperamentvolle Musik und die glückliche Theatralik der etwas skizzenhaften Handlung entschieden hier, ebenso wie früher in Dresden, rasch den Erfolg. Otto Lohse bot mit seinem Orchester einfach Wundervolles, wie denn auch das den Komponisten begeisternde Ensemble wirklich mustergültig war. Mit blühendem Wohlklang und herzegewinnender Innigkeit gab Claire Dux die Akte. Neben dieser Glanzleistung interessierte sehr lebhaft der auch darstellerisch prächtig charakterisierte Nero Fritz Remonds.

Paul Hiller

LEIPZIG: Ein Opernabend, für den die Theaterleitung die Erstaufführung von

Ermanno Wolf-Ferrari's auf den Ton der „Abreise“ und der „Neugierigen Frauen“ eingestimmtes, sehr lebenswürdiges Intermezzo „Susannens Geheimnis“ und Aubers altcharmanten Oper „Der schwarze Domino“ (textlich neu bearbeitet von Dr. Hans Loewenfeld und mit wohlkomponierten Secco-Rezitativen versehen von Erich Band) zusammengestellt hatte, ergötzte, ohne durchweg künstlerisch zu befriedigen. Der von Zigarettenduft und Eifersucht durchkräuselten und musikalisch trotz einigen etwas allzu quodlibetartigen Formungen (Ouverture!) frisch-reizvollen Novität von Wolf-Ferrari mußte man herzlich gut werden, ob schon die etwas übermäßige Ausdehnung der kleinen Irrungskomödie infolge des nicht ganz lustspielbeweglichen Darstellens und Singens von Aline Sanden und Alfred Kase deutlich zu spüren war, und Albert Kunze als stummer Diener allzu vorlaut agierte. Der wohl vorbereiteten, hübsch inszenierten Wiedergabe des in der Neubearbeitung mit Secco-Rezitativen einheitlicher, flüssiger anmutenden „Schwarzen Domino“ aber blieb trotz gutem Gelingen der von Paula Urbaczek (Hyazinthe) und Albert Kunze (Gil-Perez) ausgeführten burlesken Szenen die rechte anregend-erheiternde Wirkung versagt, weil Luise Fladnitzer als Angela fehl am Orte war und auch Carl Schroth und Alfred Kase als Massarena und Graf Juliano den nur für die Rezitative, nicht aber für die eigentlichen Gesangssätze taugenden allzutrockenen Konversationston fast durchweg beibehielten. Der von Bernhard Porst dirigierten und von Dr. Loewenfeld szenisch geleiteten Aufführung fehlten Klanglicht und frisch pulsierendes Leben, und so beschlich die Hörenden allmählich das unangenehme Gefühl, statt perlenden Sektes abgestandenen Schaumwein schlürfen zu müssen. Im wesentlichsten beruhte dieser Mißerfolg auf Besetzungsfehlern, und diese Besetzungsfehler ließen wiederum deutlich erkennen, daß bei dem rührigen und in mancher Hinsicht feinkunstverständigen derzeitigen Leiter der hiesigen Opernaufführungen, Dr. Hans Loewenfeld, einseitig und sehr zuungunsten des Gesanglichen das Interesse für die Darstellung und die Inszenierung vorwaltet.

Arthur Smolian

LEMBERG: „Maria“, Erzählung aus der Ukraina, vier lyrische Szenen von Mieczyslaw Soltys. Uraufführung. Nach und nach kommen doch die polnischen Opernkomponisten bei uns zu Wort. Der Erstaufführung von Münchheimers „Mazepa“ folgte Soltys' „Maria“. Das Textbuch, nach Malczewski vom Komponisten als lyrische Szenen bearbeitet, wäre sehr gut, wenn es mehr Bewegung auf die Bühne brächte. Die Angabe des Inhalts kann ich mir schenken, da Malczewski's „Maria“ bei Reclam erschienen ist und das Textbuch nur sehr unwesentliche Abweichungen aufweist. Die Musik läßt zwar hie und da den Einfluß Wagners erkennen, aber dennoch finden wir so viel Originelles und Interessantes, daß wir dies Werk zu den besten Arbeiten unseres Konservatoriums-Direktors rechnen müssen. Ein Intermezzo, das die Schlacht mit den Tartarenhorden schildert, ein Duett, die auf ukrainischen Originalmelodien aufgebaute Tanzmusik, die eigenartige Kontrapunktik und



Instrumentation, die Behandlung der Singstimmen und Chöre, alles das rundet sich zu einem überaus gelungenen Werke, das weitere Verbreitung verdient. Die Aufführung unter Peter v. Sternicz war gut; von den Solisten nenne ich insbesondere Frau St. Korwin-Szymanowska als Maria und Herrn Mann als Waclaw.

Alfred Plohn

LONDON: Das Ereignis der letzten Zeit war die Aufführung der „Elektra“ unter der Leitung von Richard Strauß. Covent Garden bot einen festlichen Anblick; kein Platz in dem großen Hause war unbesetzt; die Königin und Prinzessin Victoria wohnten der Vorstellung bei, die einen einzigartigen Erfolg für Strauß bedeutete, besonders da von einer Seite bei der ersten hiesigen Aufführung von „Elektra“ der Versuch gemacht worden war, das Unternehmen des Direktors Beecham und die Straußsche Musik lächerlich zu machen. Aus derselben Quelle stammte die Zeitungsmeldung, daß diese Musik unter des Komponisten eigener Leitung sich noch „schrecklicher“ anhören werde. Die Kritik stimmt aber völlig in dem Punkt überein, daß am 12. März die „Effektstellen“ gedämpfter klangen, daß Strauß das Orchester mehr als Beecham zurückhielt und daß hierdurch die Stimmen der Sänger und Sängerinnen mehr zur Geltung kamen. Der Komponist holte aus einer Reihe von Stellen eine tiefere Wirkung hervor, und der Rhythmus dieser oder jener Passage kam mehr zur Geltung; es muß aber als ein Kompliment für Direktor Beecham gelten, daß Strauß nur wenig bei der Aufführung zu ändern hatte. Die Aufführung machte einen gewaltigen Eindruck. Die Darsteller der Hauptrollen: Edyth Walker (Elektra), Frances Rose (Chrysothemis), Anna von Mildenburg (Klytämnestra) und Paul Bender (Orest) wurden enthusiastisch gefeiert. Am Schluß des Werkes erschienen Strauß, Beecham und die Darsteller auf der Szene, begrüßt von donnernden Beifallstürmen. Die Königin ließ den Komponisten rufen, um ihm ihre Glückwünsche auszudrücken. — In Covent Garden fand dieser Tage eine Wiederbelebung von Sullivan's Oper „Ivanhoe“ statt und zwar in einer großartigen Ausstattung; diese aber konnte nicht über das Unzureichende der Musik dem Walter Scott'schen Stoffe gegenüber hinwegtäuschen; am meisten gefielen noch die lyrischen Stellen; das Publikum ertrug die Längen geduldig und wurde hierfür durch wunderbare Bühnenbilder, so durch die Turnier- und die Scheiterhaufenszene, entschädigt. — Im Savoy-Theater hat Marie Brema eine Reihe von Nachmittagsaufführungen arrangiert, als deren erste Glucks „Orpheus“ nach langer Pause wieder einmal in London über die Bretter ging. Frau Brema, eine als Sängerin wie als Darstellerin ausgezeichnete Künstlerin, verkörperte die Titelpartie, während Miss Tree die Eurydice übernommen hatte. Die Aufführung wurde mit außerordentlichem Beifall aufgenommen. Die Ausstattung ist sehr reich und geschmackvoll; große Sorgfalt wird der Ausführung der Tänze gewidmet.

F. A. Breuer

LUZERN: Das von der Stadtgemeinde subventionierte Stadttheater, das seit acht Jahren Hanns Eichler als Direktor-Unternehmer leitet, brachte in der Spielzeit 1909/10 neben den

üblichen Repertoireopern Gastspiele von Anna Schabbel-Zoder (Dresdner Oper) und Erika Wedekind, ferner „Evangelimann“, „Polnischer Jude“ (Weis), „Zierpuppen“ (Anselm Götzl), „Heiling“ und „Lohengrin“, „Walküre“ und „Tannhäuser“, unter Verstärkung der Pilgerchöre durch die von G. Hauser geleitete Gesangssektion des Kaufmännischen Vereins Luzern. Die Direktionsführung Eichlers hat sich auch in dieser Spielzeit als sehr tatkräftig und unternehmungslustig erwiesen.

Schmid

MANNHEIM: Als Tannhäuser und als Tristan gastierte Alfred von Bary mit außerordentlichem Erfolge. — Als unglückliche Novität erwies sich Leopold Reichweins „Vasantasena“. Der Librettist verstand es, mit großem Geschick alles Poetische der altindischen Dichtung abzustreifen, und dem Komponisten fiel sehr wenig Eigenes ein. Mit Orchestertechnik allein aber bringt man keine gangbare Oper auf die Beine; die zweite und wahrscheinlich letzte Aufführung des Werkes glich einer Begräbnisfeier.

K. Eschmann

MONTE CARLO: Zur diesjährigen Opernsaison in Monte Carlo sind 15 Werke in glänzender, erstklassiger Besetzung vorgeführt worden. Wiederholungen früherer Erfolge sind auch hier an der Tagesordnung, und so haben wir mit fast allen vorjährigen Künstlern den Wagnerschen „Ring“, Boito's „Mefistofele“, Verdi's „Rigoletto“, Rossini's „Barbier“, Massenet's „Therèse“, „Der alte Aar“ von Gounod und die „Roussalka“ von Dargomysky in glanzvoller Ausstattung und Inszenierung über die Bretter gehen sehen. Mit wohlverdientem Beifall wurden Giordano's „Fedora“ und „Proserpine“ von Saint-Saëns aufgenommen. Glänzende Leistungen boten die Herren Rousselière, Titta Ruffo, Smirnoff, Chaliapin, Frau Litvinne, Fr. Chenal, Frau Carré. — Das große Ereignis der Saison war die Uraufführung von Massenet's „Don Quichotte“, zu dem Henri Cain nach der Le Lorrain'schen Dichtung das Buch geliefert hatte. Nach dem Ausspruche Massenet's ist diese Oper seinen besten Schöpfungen an die Seite zu stellen. Das Publikum hat dies bestaunt und dem Werke eine begeisterte Aufnahme bereitet. Als Drama hat sich die Dichtung nie die Bühne erobern können; als Oper sind wir bei richtiger Besetzung vom Gegenteil überzeugt. Dulcinea, die ideale Geliebte, wird uns hier als leichtlebige Dame vorgeführt, die, von ihren Anbetern umgeben, Hof hält. Sie scherzt grausam mit dem sie als Ideal verehrenden Ritter, der schwört, daß er ihr das von Räubern gestohlene Halsband zurückbringen werde. Wir sehen den Kampf mit den Windmühlen und den Erfolg Don Quichottes bei den Räubern. Dulcinea küßt ihren Ritter gerührt auf beide Wangen, wendet sich aber entsetzt ab, als ihr Anbeter seinen Heiratsantrag vorbringt. Untröstlich, gebrochen an Leib und Seele, zieht Don Quichotte in die Einsamkeit und stirbt in den Armen seines getreuen Sancho Pansa. Sein letzter Gedanke ist Dulcinea, sein leuchtender Stern. Die Musik Massenet's birgt einige herrliche Nummern. Das Liebesmotiv, das durch die ganze Oper geht, erklingt in seiner vollen Entwicklung und Steigerung verklärt im Vorspiel des dritten Aktes und tönt in der Sterbe-

szenen am Schlusse leise wieder. Der erste und der letzte Akt bergen die schönsten Seiten der Partitur, doch ist der Erfolg nicht zum geringsten Teil der alles beherrschenden Kunst Chaliapin's zu verdanken, der in der Titelrolle einen Helden voll idealer Größe und naiv rührendem Empfinden auf die Bühne stellte. Lucy Arbell (Dulcinea) sang die im ersten Akte stark kolorierte Partie mit gutem Gelingen; im dritten Akte hätten wir das Lied zur Gitarre mit etwas mehr Wärme und Temperament gesungen gewünscht. Herr Gresse von der Pariser Oper sang den Sancho Pansa mit Humor und warmem Gefühl, besonders in der Sterbeszene. Für prachtvolle Ausstattung und Dekorationen hatte Direktor Gunsbourg mit bekannter Umsicht und geläutertem Geschmack Sorge getragen. Léon Jehin führte sein wackeres, unermüdetes Orchester mit sicherer Hand zum Siege. Wir werden dem neuen Werke Massenet's in Zukunft sicher oft begegnen, doch ohne Chaliapin wird „Don Quichotte“ niemals die gleiche tief ergreifende Wirkung auf uns ausüben können.

Max Rikoff

NÜRNBERG: „Gäste kamen und Gäste gingen“, das war in den letzten Monaten die Signatur unserer Oper: d'Andrade, Feinhals, Vogelstrom, Tänzler u. a. sangen vor ausverkauften Häusern und erzielten begeisterten Beifall. — An Neuheiten gab es „Bohème“ und „Tosca“ von Puccini, beide mit einheimischen Kräften gut besetzt. — Augenblicklich finden die üblichen April/Mai-Festspiele („Fidelio“, „Ring“, „Königin von Saba“ usw.) statt mit Felix Mottl und Dr. Kunwald als Gastdirigenten und zahlreichen erstklassigen auswärtigen Sängern und Sängerinnen (Ernst Kraus, Burrian, Nast, Faßbender usw.).

Dr. Steinhardt

OSNABRÜCK: Die erste Spielzeit unseres neuen, am 29. September v. J. eröffneten Theaters ist zu Ende. Mit Befriedigung können wir auf die hinter uns liegende Saison zurückblicken. Direktor Ulrichs hatte es verstanden, ein Opernpersonal zu engagieren und ein Ensemble heranzubilden, das auch größeren Provinzialbühnen wie der unsrigen zur Zierde gereichen würde. Eine stattliche Anzahl neuerer und älterer Opern und Operetten kam zur Aufführung. Die Ausstattung war prächtig, und auch das Orchester, die hiesige verstärkte Militärkapelle, entsprach unter der Leitung der Kapellmeister Cassimir und Kuckro den gestellten Anforderungen aufs beste. Von den gelungensten Opernaufführungen nenne ich: „Tannhäuser“, „Meistersinger“, „Rheingold“, „Walküre“, „Undine“, „Carmen“, „Bajazzo“, von neueren Werken: „Bohème“, „Versiegelt“, „Dame Kobold“ und „Joseph“ in der Neubearbeitung, von Operetten: „Walzertraum“ und „Dollarprinzessin“.

Hoffmeister

PRAG: In der abgelaufenen Berichtszeit erlebte im Neuen Deutschen Theater eine Oper ihre Uraufführung: die Volksoper „Frater Carolus“ des Wiener Dr. Ludwig Rochlitzer. Schon in seiner vor einigen Jahren hier gespielten Griechenoper „Myrthia“ hat Rochlitzer eine Talentprobe erbracht. Seine zweite Oper beweist, daß er in der Zwischenzeit bedeutende Fortschritte gemacht hat. Die Oper hat eine ganze Reihe sehr wirksamer Szenen.

Die Handlung ist nicht gerade originell. Es ist eine Kloster- und Liebesgeschichte, deren Vorbilder sich in bekannten Werken der Opernliteratur nachweisen lassen. Auch die handelnden Personen wirken schablonenhaft, aber die Akt-schlüsse sind durchaus geschickt gemacht. Und gerade dieser Umstand beweist, daß Rochlitzer einen scharfen Blick für die Erfordernisse der Bühne hat, und daß nur mangelnde Erfahrung schuld daran ist, wenn sein Wollen sich noch nicht mit seinem Können deckt. Rochlitzers Musik hat einen stark volkstümlichen Einschlag. Der Gratulationschor des Gemeinderates und der Marsch der aus dem Kriege heimkehrenden Soldaten zeigt ihn am reinsten. Im übrigen bietet sie den Sängern dankbare Aufgaben, läßt ihnen Zeit, Stimme zu zeigen und nähert sich oft jener Sentimentalität, die man aus Kienzl's „Evangelimann“ her kennt. Den besten Eindruck macht Rochlitzers Kontrapunkt. Selbständige Stimmen und satztechnische Kunststücke findet man überall. Die Aufführung war unter Paul Ottenheimer sehr liebevoll vorbereitet worden. Frau Bönnecken als Lisbeth hat sich ganz besonders ausgezeichnet. Auch der Frater Carolus Hans Winkelmanns muß genannt werden. In den übrigen Rollen, die mehr oder minder gegen diese beiden zurücktreten, wirkten verdienstlich Valeska Nigrini und die Herren Kant, Frank, Zottmayr, Pokorny und Waschmann mit. Das Werk wurde beifällig aufgenommen.

Dr. Ernst Rychnovsky

RIO GRANDE: „Geisha“, „Lustige Witwe“ und „La regina del mercato“ von Flarim waren die Darbietungen einer italienischen Wandertruppe; die letzten beiden Premieren für uns. Die musikalische Bildung ist noch nicht so weit vorgeschritten, daß bei solchen Vorführungen die Musik als das Wichtigste erscheint, schwerer wiegt fast die Ausstattung. Und die war eines Großstadttheaters würdig. Daher auch die begeisterte Aufnahme, besonders der „Lustigen Witwe“, denn gesanglich genügte nur der Danilo, und das Orchester von zehn Personen konnte auch nicht zur Begeisterung anfangen: fünf Streich-, zwei Holz-, zwei Blechinstrumente und die große Trommel. Das buntfarbige Galeriepublikum schwarzer, gelber und weißer Hautfarbe hatte scheinbar den stärksten Eindruck von der Leiharschen Musik gewonnen, denn das berühmte Lied im zweiten Akt wurde in den Zwischenakten in allen Tonarten gepfiffen.

Fr. Köhling

ROSTOCK: „Tristan und Isolde“ wurde mit Frl. Friede und Kammersänger Lang aus Schwerin gegeben. Diese Aufführung war entschieden die beste. Die ausgezeichnete Schule, die Kaehler in Schwerin für den echt wagnerischen Stil allen Mitwirkenden beibrachte, bewährte sich auch hier vortrefflich. Die beiden Schweriner übertrafen dadurch die vorher hier gehörten Gäste bedeutend. Dagegen fielen die Rostocker Sänger sehr ab. In der „Walküre“ gastierte Bischoff von der Berliner Hofoper als Wotan. Der vorzügliche Eindruck, den schon sein Holländer machte, steigerte sich im Wotan, der eine gesanglich und stilistisch völlig ausgeglichene Leistung war. Neben ihm darf die tüchtige Brünnhilde unserer hochdramatischen

Sängerin Frau Korth mit Anerkennung genannt werden. Im „Rheingold“ sang Briesemeister den Loge mit einem für Rostock beispiellosen Erfolg. Auch der Laie steht im Banne dieser lebensvollen Darstellung, deren ganzes Geheimnis im Grunde doch nur die genaue Beachtung der musikalischen Vorschrift, die völlige Unterordnung unter den Willen des Kunstwerks ist. Im übrigen ist eine gute Aufführung der „Butterfly“ zu erwähnen, in der Helene Weise, die mit Ende der Spielzeit ihre kurze Bühnenlaufbahn bereits aufgibt, als Trägerin der Hauptrolle sehr gefiel. In Elsa Stieber, die als Elsa, Sieglinde und Freia ein außergewöhnliches musikalisch-dramatisches Talent bewies, fand sie für die nächste Spielzeit vollwertigen Ersatz.

Prof. Dr. Wolfgang Golther

ST. PETERSBURG: Im Kaiserlichen Marien-theater gelangte eine neue Oper in drei Akten „Miranda“ von N. Kasanli unter Leitung des Komponisten zur ersten Aufführung, vermochte aber ein wärmeres Interesse beim Publikum nicht zu erregen. Frau Tscherkasskaja, die Herren Jerschow und Kastorski hatten die Hauptpartien inne. — Eine „Tristan und Isolde“-Aufführung in der Hofoper unter Felix Mottl hat unbeschreiblichen Enthusiasmus hervorgerufen. — In einer im Konservatorium gastierenden Operntroupe wurden die Sängerinnen Maria Gay, Jane Merey, Mme. Chambelain und Rosa Fear sehr sympathisch begrüßt, während die Sänger Guillaume Ibos, Ch. Albani und Blancard nur teilweise befriedigen konnten. Tüchtiges leistete der Dirigent Spetrino.

Bernhard Wendel

STRASSBURG: Neben dem letzthin schon erwähnten Kult des Romanismus („Cavalleria“, „Troubadour“, „Louise“) wurde in letzter Zeit auch die deutsche Kunst wieder etwas eifriger gepflegt. Vor allem verdient die Wiederaufnahme von Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung“ Lob, für deren Hauptrollen wir in der (leider nach Karlsruhe gehenden) Frau Lauer und in A. v. Manoff ausgezeichnete Vertretung haben. Auch einige Wagneraufführungen verdienen Erwähnung. Der „Tristan“ war ein Ereignis wegen des Doppelgastspiels von Marta Leffler-Burckard und Alfred v. Bary (der auch den Lohengrin noch sang), nachdem zuvor unsere heimische Isolde (Borchers) erwiesen hatte, daß ihr Scheiden nicht gerade unmotiviert ist. Ferner die „Götterdämmerung“, in der sich die Barmer Primadonna Maria Gärtner auf Engagement vorstellte, ohne jedoch, trotz mancher Vorzüge, einen durchschlagenden Erfolg zu erzielen. Besser schnitt der ebenfalls Probe leistende Kapellmeister Büchel ab, der nach Pfitzners demnächstiger Übernahme der Operndirektion neben Fried vorgesehen ist. — Verdienstvoll war auch die Wiederholvorholung des Sullivan'schen „Mikado“, der besten englischen und einer der besten, originellsten Operetten überhaupt.

Dr. G. Altmann

STUTTGART: Die Hofoper bot als Novität noch die komische Oper „Robins Ende“ von Eduard Künnecke, die trotz ihrer ansprechenden melodischen Frische und ihres geschickten klanglichen Aufbaus sich andauernder Gunst nicht zu erfreuen scheint. — An Neueinstudierungen sind zu nennen: „Barbier

von Bagdad“ von Cornelius nach der Originalpartitur, „Hans Heiling“ von Marschner und „Corregidor“ von Hugo Wolf. Lang nachwirkende künstlerische Ereignisse sind sie nicht geworden. — Als Gäste erschienen, außer einigen Aushilfen von benachbarten Bühnen und erfolglosen Probekandidaten, Aino Akté als Salome und Elisabeth, deren Virtuosenkunst hier nicht ganz widerspruchlos aufgenommen wurde, und Wilhelm Herold (Kopenhagen) als bewunderter Turiddu und Canio.

Oscar Schröter

TSINGTAU (Kiautschou): Der Verein für Kunst und Wissenschaft hatte seinem 12. Konzert die Form eines musikalisch-dramatischen Abends gegeben und machte mit der letzten Programmnummer den Versuch einer selbständigen Vorführung des graziösen Zwischenspiels „Die aufrichtige Schäferin“ aus Tschaikowsky's Oper „Pique Dame“. Dazu hatten sich die Kapelle des III. Seebataillons, der Gemischte Chor mit den Damen Hedwig Wille und Anna Bökemann und Leopold Philipp unter Leitung des Unterzeichneten vereinigt. Die melodiose, im Stile des Rokoko gehaltene Musik wurde vom Publikum beifällig aufgenommen. Leider sind dem Verein durch das Mißverhältnis zwischen den Kosten und den Einnahmen derartiger Abende weitere dramatisch-musikalische Aufführungen einstweilen unmöglich gemacht, und die bereits beschlossene und vorbereitete Aufführung der Brüllschen Oper „Das goldene Kreuz“ muß unterbleiben. Das ist um so bedauerlicher, als infolge glücklicher äußerer Umstände (Vorhandensein von Chor, Orchester und genügend leistungsfähigen Solisten) die Voraussetzungen für das Gelingen derartiger Unternehmungen gerade in Tsingtau günstiger liegen, als an irgendeinem anderen Platze Ostasiens. Zunächst bleibt abzuwarten, ob durch die erzwungene Untätigkeit des Vereins das Interesse des Publikums neu geweckt und durch die kürzlich beschlossene Erhöhung der Mitgliederbeiträge die finanzielle Leistungsfähigkeit des Vereins so gesteigert wird, daß im nächsten Jahre ein neuer Versuch gewagt werden kann.

Dr. Georg Crusen

WEIMAR: Marie Gutheil-Schoder absolvierte in ihrer Vaterstadt ein drei Abende umfassendes, ungemein anregendes Gastspiel. Sie entusiasmte als Carmen, interessierte als Susanne in „Figaros Hochzeit“ und erschütterte als Marta in d'Alberts „Tiefland“. — Als Novität gelangte „Robins Ende“, komische Oper in zwei Akten von Maximilian Moris, Musik von Eduard Künnecke, mit einem vollen, wohlverdienten Erfolg zur Aufführung. Denn die Musik ist gesund, natürlich empfunden und ungesucht, trifft den Lustspielton vorzüglich, ist feinsinnig harmonisiert und instrumentiert, nirgends die geschickt behandelte Singstimme deckend und wird trotz mancher an die bessere Operette mahnenden Wendungen niemals trivial. Das Publikum rief den Komponisten und Peter Raabe, der das Werkchen vorzüglich einstudiert hatte, ebenso die Hauptdarsteller: Runge (Katharine), Gmür (Sheriff), Strathmann (Robin) immer wieder an die Rampe.

Carl Rorich

WIEN: Felix Mottls Bearbeitung des Donizetti'schen „Liebestrank“. Eine irrelevante Vorstellung: weder zu Begeisterung noch zu Verdrießlichkeit aufreizend. Mit derartigen Neufassungen ist wenig getan, wenn sie nicht durchgreifend vorgenommen werden: wenn nicht — im Dichterischen wie im Musikalischen — alles Veraltete, bloß auf den Zeitgeschmack Eingestellte erbarmungslos getilgt wird, um den Rest von Grund auf neu durchzubilden. Ist dieser Rest zu dünn oder quantitativ zu gering, um solches einheitliches Erneuern möglich zu machen, so ist eben das Ganze nicht zu retten. Aber der „Liebestrank“ wäre zu retten; nur müßte der Bearbeiter noch unbedenklicher eingreifen, als Mottl es getan hat, noch drakonischer den Text auf das Wesentliche beschränken und, von diesem ausgehend, zu schärferer Lustspielprofilierung gelangen und noch unerbittlicher alles streichen, was bloß der „geläufigen Gurgel“ zuliebe und so gar nicht aus dem Herzen des Werkes und des Tondichters heraus geschrieben worden ist. Dazu freilich müßte eine erlesene Darstellung kommen: sprühend heiter, auf das eindringlichste charakterisierend und in reichstem Zusammenklang jauchzender und schmetternder Stimmen. Die durchaus tüchtigen Leistungen des Frl. Forst und der Herren Mayr, Maikl und Brand stecken bei aller einwandfreien Anständigkeit doch zu sehr in der üblichen Schablone, um den Reiz überlegen fröhlichen Komödienstils zu entfalten. Ebenso das dynamisch merkwürdig undifferenzierte, unfrohe Orchester unter Weingartner. — Zu all den Sorgen unseres Hofopernalltags ein schwerer Verlust: durch Leopold Demuths plötzliches Hinscheiden ist eine grausame Lücke ins Ensemble gerissen worden und auf die Frage nach seinem Nachfolger gibt es vorläufig keine schöne Antwort. Demuth war mehr als ein bloßer Stimmbesitzer, — als solcher allein freilich ein Großkapitalist; so wunderbar warm, in seinem ganzen großen Umfang gleichmäßig und edel war der Celloklang dieses herrlich aufrauschenden Baritons. Aber er war auch ein Meister des Gesangs: in italienischen Opern, besonders in Verdi-Werken und da vor allem als Luna, René, Rigoletto, Amonasro und Jago brauchte er keinen Rivalen aus dem Heimatland des bel canto zu scheuen. Daß ein Zwiespalt da war, darf nicht verschwiegen werden: einer zwischen der Geistigkeit des Werks — besonders bei Wagner — und der Bürgerlichkeit des Demuthschen Wesens. Alles Romantische, Sehnsuchtsvolle, Träumerische lag in seiner Stimme; aber seine Seele, die immer die eines freundlichen Hausvaters war, stand abseits und hörte zu. Sein Wotan, sein Sachs, auch der Holländer und selbst Kurvenal lassen sich an den Gestaltungen Weidemanns nicht messen, — aber es muß gesagt werden, daß er sich als Darsteller das Höchste abgerungen hat, dessen sein Naturell überhaupt fähig war und daß er, im Gegensatz zu seinen Anfangsjahren, in manchen Rollen, die keine Symbole bedeuten, sondern reale Bilder — wie in „Tiefland“, „Othello“, „Der polnische Jude“ und ähnliche Figuren mittleren seelischen Wuchses — kraftvoll zu charakterisieren wußte. Trotz alledem: sein Schauspielerisches war ein erworbenes, — aber sein Gesang

war unmittelbarer Genuß und man wird die zärtlich hinströmenden Töne dieser vornehm gepflegten Stimme schmerzlich missen. — In der Volksoper ist „Mignon“ dem Spielplan einverleibt worden. Mit viel Glück. Das empfängliche Publikum des Hauses hält sich an die Umrisse der geliebten Gestalten und nicht an ihre (übrigens durch Direktor Simons und Kapellmeister Günther vielfach verbesserten) desolat opernmäßigen Worte und läßt sich durch die sentimentale Romantik der Musik locken, ohne ihre Verlogenheit zu spüren. All das um so lieber, als Frl. Petko die überzeugendste Mignon ist, die man wünschen mag und nicht nur in der Pagenhaftigkeit der schlanken Erscheinung: sie vermag diesmal Töne von solch glaubwürdiger Inbrunst, wehvoller Innigkeit, scheuen Trotz und schamhafter Liebe erklingen zu lassen, wie sie ihrer sonstigen anmutigen Kühle nicht gegeben waren. Frau Bopp-Glaser bringt für die Philine vor allem ihre blitzblanke, schmucke Koloratur und die zierliche, geschmackvolle Leichtigkeit des Gesangs; im Spiel bleibt sie, innerhalb gebildeter Konvention, die Goethesche Figur schuldig. Die Herren Ziegler und Markowsky sind einfach, herzlich und deshalb von sehr angenehmer Wirkung; Herr Nosalewicz das Gegenteil. Zemlinsky dirigierte. Man möchte ihn aber endlich gern als Interpreten schwerer wiegender Schöpfungen sehen.

Richard Specht

KONZERT

ANTWERPEN: Während Einzelkonzerte bei uns fast ganz fehlten, boten die Musikvereine ihren Mitgliedern manch genußreichen Abend, so vor allem die Société des nouveaux concerts, die im vierten Abonnementskonzert unter Leitung Mortelman's unter anderem eine Symphonie Balakirews mit Glück einführte und in deren dritter intimer Soiree die Brüsseler ihren Ruf als eine der besten Vereinigungen aufs neue befestigten. — Eine auf seiten des Chores höchsten Lobes werthe, auf seiten der Solisten, Cahn-bley-Hinken, Durigo, Plamondon und Frölich, recht gute Aufführung der hier zum erstenmal aufgeführten „Missa solemnis“ brachte der Konzertgesellschaft für Kirchenmusik und ihrem talentierten jugendlichen Dirigenten Ontrop viele Ehren ein. — Arnold Spoel mit seinem gemischten a cappella-Chor aus dem Haag vermittelte allen Freunden ernster Musik einen hohen Kunstgenuß eindringlichster Art.

A. Honigsheim

BERLIN: Im 3. Abonnementskonzert führte Siegfried Ochs an der Spitze seines Philharmonischen Chores, der Philharmoniker und einer Schar Solisten eine Reihe Bachscher Kantaten auf: „Herr, gehe nicht ins Gericht“, „Sie werden aus Saba alle kommen“, „Es erhub sich ein Streit“ und zum Schluß vielleicht das Schönste des ganzen Abends: „Jesu, der du meine Seele“. Von diesen wurde die zweite zum erstenmal von Ochs aufgeführt. Nicht genug anstaunen kann man den Reichtum der Phantasie, die packende, oft fast derb realistische Ausgestaltung der Textworte, wie z. B. wenn der Chor anhebt mit den Einsätzen: „Es erhub sich ein Streit“, ein künstlerisches



Stimmengewirr, daß einem nur beim Hören schon der Atem ausgehen könnte, und dann wieder das gemütsiefe: „Jesu, der du meine Seele“, wo sich in dem ersten großen Eingangschor alles über einer chromatisch geführten Unterstimme aufbaut. Von besonders ergreifender Wirkung ist nach dem populär gehaltenen Chor: „Sie werden aus Saba alle kommen“ das kurze Choralstückchen, in dem die Könige Gold, Weihrauch und Myrrhen darbringen. Durch die jahrelange liebevolle Beschäftigung mit Bach fühlt sich der Philharmonische Chor so Herr des Bachschen Stils, daß ihm nichts zu schwer wird; es klingt alles natürlich im Ausdruck, in der Festigkeit der Rhythmik, in der Feinheit der rhythmischen Schattierungen, die auch die höchsten Ansprüche voll befriedigen. Unter den Solostimmen des Abends sei zuerst die Vertreterin der Altpartie, Maria Philippi, genannt; ihre Arie: „Vergnügte Ruh“ war ein Meisterstück stilvollen, klangschönen Vortrags. Im Sopran wirkte Alida Noordewier-Reddingius mit, die sich im Duett der letzten Kantate: „Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten“ wacker neben ihrer Kollegin vom Alt hielt. Das Solo im Tenor war durch George A. Walter, im Baß durch Anton Sistermans vertreten. Bernhard Irrgang spielte die Orgel, Max Seiffert den Flügel. Die Solisten des Philharmonischen Orchesters bewährten sich wieder als zuverlässige Künstler auf ihren Instrumenten. — Der 8. Symphonieabend der Königlichen Kapelle unter Richard Strauß begann mit Cherubini's Ouvertüre zum „Wasserträger“, brachte alsdann Beethovens achte Symphonie und schloß mit der pathetischen von Tschai-kowsky. Dieses von Nikisch ja mit Vorliebe dirigierte Werk wurde von der Königlichen Kapelle zum erstenmal gespielt und gewann sich auch hier einen vollen Erfolg. Gewiß ist es auch eines der besten Orchesterstücke des russischen Tondichters; es fesselt vor allem durch die farbenreiche, glänzende Behandlung des Orchesters. Nicht zu leugnen ist es, daß man durch gar zu häufige Wiederholung einer melodischen Phrase oft ermüdet wird; des zweiten Hauptmotivs z. B. im ersten Satze, das immer wieder mit den nämlichen Tönen einsetzt, wird man übersatt, so schön es auch beim ersten Eintritt wirkt. Ein fortreißendes Virtuosenstück ist der dritte Satz, der besonders stürmischen Beifall eroberte. Bei Ausführung der Beethoven-schen Symphonie erlaubte sich der Dirigent wieder mehrmals willkürliche Temporückungen, die mir nicht angebracht schienen; dem monu-mentalsten Charakter der Beethovenschen Musik wird dadurch zu stark Abbruch getan. Als ein echt klassisches Meisterstück bewährte sich die Cherubinische Ouvertüre. Sollte man nicht einmal den Versuch wagen, die von Beethoven so hoch geschätzte Oper mit ihrer spannenden Handlung dem Repertoire wieder zu gewinnen? — Max Battke führte an der Spitze seines Mozartchores und des Blüthner-Orchesters „Die neun Musen“, Madrigal-Hymnus für Chor, Soli und Orchester von Otto Fiebach auf. Den Text hat sich der Tonsetzer aus Geibels Klassischem Liederbuch zusammengestellt, das heißt: ganz willkürlich aus dessen deutschen Nachbildungen griechischer

und römischer Gedichte einzelne Stücke zu-sammengestellt, die in keiner Beziehung zu einander stehen, und diese dann als Grundlage seiner musikalischen Gestaltungen genommen. Mit der Geburt Apollos als des Führers der Musen beginnt er und widmet dann jeder einzelnen einen mehr oder weniger ausführ-lichen Abschnitt. Wer Gedichte aus dem klassischen Altertum in Musik zu setzen unter-nimmt, sollte vor allem seine Phantasie mit dem Geiste der Antike tränken; davon war aber in Fiebachs Musik kein Hauch zu spüren. Recht trivial, liedertafelmäßig klangen die meisten Chorsätze. Das Orchester ist ungeschickt be-handelt; die einzelnen Instrumentalgruppen wollten sich nicht zum Gesamtklang zusamen-schließen, unbarmherzig prädominierte oft das Blech. Möglich ja, daß eine bessere Auf-führung auch ein besseres Bild des Werkes er-zeugt hätte; das Blüthner-Orchester leistet doch, wenn der rechte Mann den Taktstock schwingt, wirklich künstlerisch Wertvolleres, als bei diesem Konzert. Es war ein verlorener Abend, ebenso wie der in der Philharmonie, wo Edward B. Schewe sein Oratorium „Tod und Auf-erstehung Christi“ für Soli und Chor, Orgel und Orchester vorführte. Ein nach jeder Richtung hin mißgestaltetes Werk. Die Dichtung ist takt- und geschmacklos, sie läßt den Heiland nach seiner Auferstehung Worte reden, die sich eher für einen Hauptmann schicken, der seine Kompanie zur Parade antreten läßt. Und die Musik entbehrt jeder Würde, jeden Stilgefühls für den erhabenen Stoff; sie hält sich etwa auf dem Tiefstand eines Donizetti oder Bellini in ihren schwächsten Stellen. Will der Komponist gar kontrapunktisch arbeiten, fugieren, bringt er Gebilde zustande, genau wie in dem ergötz-lichen Finale der Mozartischen „Dorfmusikanten“, wo in der Fuge nach jedem vierten Takt ein Ein-schnittentsteht mit der Wirkung eines Punktes. Das Orchester ist reichlich sentimental, oft aber brutal behandelt, mit den Schlaginstrumenten wird förmlich Unfug getrieben. Gar nicht inne-gehalten wird bei der Führung der Singstimme der Kontrast zwischen dem Erzähler und der direkten Rede der in Handlung auftretenden Personen, ebensowenig wie der zwischen dem Rezitativ und den mehr lyrischen Parteen. — Felix Mottl dirigierte an der Spitze der Phil-harmoniker Beethovens zweite Symphonie, das Vorspiel zum „Tristan“ mit dem Liebestod der Isolde, den „Elfenreigen“ von Friedrich Klose, ein reizvoll instrumentiertes Virtuosenstück für Orchester, die Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini“ von Berlioz und die Schlußszene Brünnhildes aus der „Götterdämmerung“. Die Isolde und Brünnhilde sang Lilli Lehmann mit viel Energie der Stimmbehandlung, aber Wagners Art und Weise liegt der verehrten Sängerin nicht recht; viel besser singt sie Mozarts oder Beethovens Arien, deren Stil sie noch meister-haft beherrscht. Mottl erfreute wieder durch geistige Frische und männliche Kraft der rhyth-mischen Ausgestaltung. — Mit der Sing-akademie führte Georg Schumann „Das Paradies und die Peri“ von Robert Schumann auf; es galt, des Tondichters 100jährigen Geburts-tag damit zu feiern. Man kann sich des Ein-drucks nicht erwehren, daß das Werk, für das



man in der Jugend schwärmerische Verehrung empfunden hat, doch in langen Perioden matt und verblaßt geworden ist. Ein großer Übelstand ist es, daß der Chor mehr zuzuhören als zu singen hat; der einzige ausführlicher gestaltete Chorsatz, der Schluß des ersten Teils, gehört nicht zum Besten der Partitur. Einen breiten Raum nehmen die Erzählungen ein, die sich auf einer Linie zwischen Rezitativ und lyrisch-melodischer Gestaltung bewegen; hierbei tritt aber die Unfähigkeit, dem Orchester eine farbenreichere, bedeutsame Anteilnahme einzuräumen, klar hervor. Es klingt meist, als ob die Begleitung für Klavier gedacht und erst nachher fürs Orchester übertragen wäre. Eine süßliche, kraftlose Monotonie beherrscht das Ganze, namentlich im ersten und vor allem im dritten Teil, bei dem der Hörer völlig erlahmt. Der Glanzpunkt des Werkes ist der zweite Teil, wo es dem Tondichter wirklich gelungen ist, für den von der Pest befallenen und in der Wüste verschmachtenden Jüngling, für die bis in den Tod getreue Braut unser Interesse zu fesseln. Der Trauergesang der Peri, dessen Melodie dann vom Chore aufgenommen wird, bildet den Höhepunkt des Ganzen. Für die wichtige Partie der Peri war eine treffliche Vertreterin in Hedy Iracema-Brügelmann gewonnen worden, deren süßer, weicher, mühelos bis zum hohen C aufsteigender Sopran Ohr und Herz erfreute. Auch Elisabeth Ohlhoff, die die Jungfrau sang und das Quartett führte, sowie die anderen an der Aufführung beteiligten Damen de Haan-Manifarges und Agnes Friedrichowicz, auch Georg Reimers (Tenor) leisteten Gutes; die übrigen Herren, namentlich der Baß, stachen in der Tongebung und im Ausdruck sehr ab dagegen. Chor und Orchester waren vortrefflich. Dem Schumannschen Werke war noch die Osterkantate von Max Bruch vorangestellt, die hier zum erstenmal in Berlin aufgeführt wurde. Der Text wirft ziemlich stillos Verse von Mörike und Geibel mit einer altkirchlichen lateinischen Passionshymne durcheinander, die Musik ist aber sehr wirkungsvoll gesetzt. Wenn nach dem einleitenden Gruß an die Karwoche (Männerchor und Sopransolo) nach der Passionshymne (Frauenchor) — die beiden Stücke sind düster gehalten — Orgel, Orchester und gemischter Chor mit voller Wucht den Choral „Christ ist erstanden“ anstimmen, so zeigt sich hier die klug berechnende Intelligenz des Tonsetzers, der sich als Meister in der Ausnutzung materieller Klangmittel bewährt. Der Schlußsatz, gemischter Chor mit Sopransolo, klingt dann etwas theatralisch, ist aber doch wieder recht dankbar für den hochsteigenden Sopran und den Chor gearbeitet. Chor und Orchester entwickelten in dem Bruchschen Werke viel Klangsönheit. — Heinrich Schulz aus Rostock dirigierte drei neue Werke; zuviel für einen Abend; für die letzte Symphonie in f-moll von Hermann Zilcher fehlte mir die Aufnahmefähigkeit, zumal gerade dies Werk mit seinem schwerfälligen, in allen drei Sätzen sich langsam hinschleppenden Aufbau, seinem dickflüssigen Orchesterklange wie ein bleischwerer Alp sich aufs Gemüt legte. Vielleicht würde diese Musik anders gewirkt haben, wenn man nicht durch die vorangehenden Werke, eine Symphonie in fis-moll von Leopold van der Pals und das

Violinkonzert von Tor Aulin, gespielt von Gustav Havemann, schon zu stark abgespannt worden wäre. Das Violinkonzert, zu schwer mit Blech in der Orchesterbegleitung überlastet, ist sehr wirkungsvoll für das Soloinstrument gesetzt und enthält namentlich im Andante schöne gesangreiche Partien; es verlangt einen tüchtigen, warmblütigen Virtuosen, und als solcher zeigte sich auch der Geiger, der sein Instrument vollkommen beherrscht und in allen Künsten des Vortrags bewandert ist. Leopold van der Pals weiß aus festgeprägten Themen einen Orchestersatz aufzubauen, versteht fürs Orchester geschickt zu setzen, Klanggegensätze zu berechnen. Das erste Allegro klingt noch etwas schwerfällig, aber aus dem Scherzo und dem Finale spricht schon gesteigertes Können, hier wirken frisch pulsierende Rhythmen, fesselt manch geistvoller Einfall wie auch der Reichtum der musikalischen Erfindung. Aus dem Werke als Ganzes genommen habe ich den Eindruck eines wirklichen Talentes empfangen. Als Dirigent zeigte sich der Konzertgeber als unumschränkter Herr über das Orchester wie über die Partituren. Oft sind die Bewegungen ja etwas exzentrisch, das Temperament reißt ihn hin, man versteht aber alle diese Gestikulationen, mit denen die Orchestermitglieder zu ausdrucksvollem Vortrag angefeuert werden.

E. E. Taubert

Im Pensionsfondskonzert des Philharmonischen Orchesters wurden die Erste und die Neunte Symphonie von Beethoven aufgeführt. Beiden Werken ließ Arthur Nikisch eine außerordentlich liebevolle, lebendige Wiedergabe zuteil werden. Namentlich die oft zu Unrecht unterschätzte C-dur Symphonie erklang in feinsinniger Pointierung und sorgfältiger Ausarbeitung all der geistvollen Details, die Beethoven gerade in diesem Werke noch auffällig häuft. Für die Soli in der Neunten traten die Damen Käthe Neugebauer-Ravoth und Maria Seret-van Eyken, die Herren Otto Briese-meister und Baptist Hoffmann ein. — Die 9. Symphonie-Matinee der Königlichen Kapelle eröffnete Anton Bruckners romantische Es-dur Symphonie. Ihr folgte der „Don Juan“ des Dirigenten und Mozarts große C-dur Symphonie. Der eigenen Komposition wie den beiden anderen Werken war Strauß ein anregender, bis in die feinsten Verästelungen der Tonsprache hinein fesselnder Interpret. Namentlich die ihres unorganischen Aufbaues wegen vielgeschmähte Brucknersche Symphonie erschien in Strauß' Darstellung all ihrer Mängel ledig — eine geniale Improvisation in symphonischer Form. Auch daß Strauß das Menuett der Jupiter-Symphonie aus dem landläufigen Allegro vivace-Tempo auf ein zierlich bedächtiges Allegretto zurückführte, sei dankbar anerkannt. Die 10. Symphonie-Matinee brachte ebenfalls manche erfreuliche Überraschung. Nicht nur eine in allen Teilen sorgsam ausgefeilte, wirkungsvolle Wiedergabe von Robert Schumanns C-dur Symphonie — auch eine interessante Auslegung von Beethovens Neunter. Daß der für moderne Dirigenten schwierigste Satz — das Adagio — am besten gelang, berechtigt zu der Erwartung, daß Strauß, sobald es ihm gelingt, dem Orchester seine Auffassung auch der übrigen Sätze völlig begreiflich zu machen, uns die tiefstblickende Deutung

dieser geheimnisreichen Partitur zu geben vermag. Die Soli waren den Damen Frieda Hempel und Marie Götze, den Herren Walter Kirchhoff und Baptist Hoffmann übertragen. — Die Aufführung von Joh. Seb. Bachs „Matthäuspassion“ durch die Singakademie entsprach den herkömmlichen Gewohnheiten. Es wurde der Tradition entsprechend im handwerklichen Sinne brav musiziert, ohne daß die Leistungen der Bedeutung der künstlerischen Aufgabe annähernd entsprochen hätten. Auch die Soli waren mit Ausnahme der kleinen Partien (Karl Raché als Petrus und Judas, W. Eckhardt als Hohepriester und Pilatus) nicht sonderlich glücklich besetzt. Vielleicht dämmert für die Singakademie noch einmal der Tag, wo eine kräftige, rücksichtslose künstlerische Initiative sie aus der jetzigen Stagnation herausreißt und sie zu moderneren Anschauungen über Stil und Art der Ausführung Bachscher Werke bekehrt.

Paul Bekker

Die Association musicale de Paris ließ durch das Philharmonische Orchester zwei größere Werke hier noch völlig unbekannter Komponisten aufführen, für die Dr. Ernst Kunwald mit sicherem Stilgefühl und großer Gestaltungskraft erfolgreich eintrat. Hochbedeutend waren beide Werke nicht. Echt französischen Esprit, sehr glatte Faktur nach Massenetschem Vorbild zeigte die in der Rhythmik und Harmonik weit modernere Suite française von M. Roger-Ducasse, deren einzelne Sätze auf dem Programm durchaus hätten verzeichnet sein müssen. Besonders pikant und amüsant, ja originell war namentlich der zweite Satz, eine Bourrée. Der langsame Satz, der mit einem längeren Rezitativ der Klarinette begann, war durch warmblütige Melodik ausgezeichnet. Das Finale interessierte weniger durch seine Erfindung als durch seine abwechslungsreiche, oft ungewöhnliche Rhythmik. Näherte sich diese Suite vielfach der besseren Unterhaltungsmusik, so machte die sehr pompös instrumentierte dreisätzige Symphonie von G. M. Witkowski dieser Bezeichnung alle Ehre; besonders der erste Satz, der nach einer längeren Einleitung ein sehr schwungvolles Hauptthema bringt und dieses nach Brucknerschem Vorbild durch ein Choralthema ablöst, fesselt durch seinen ernsten und gehaltvollen Inhalt; etwas überstürzt erschien mir freilich die Coda. Nicht so bedeutend in der Thematik war der übersichtlich aufgebaute langsame Satz. Das Finale ist merkwürdig zerfetzt und wirkt auch sonst zu unruhig; sehr glücklich ist aber das alte „Dies irae“ darin benutzt. Irgendein Kennzeichen, das auf den französischen Ursprung dieser Symphonie schließen lassen könnte, habe ich darin nicht gefunden, jedenfalls keine Beeinflussung des Komponisten durch Debussy, Dukas oder Ravel. In diesem Konzert wirkte der hier schon vorteilhaft bekannte junge amerikanische Geiger Albert Spalding mit, der seinen schönen Ton, seine Ausdrucksfähigkeit und elegante Technik besonders in dem leider schon gar zu abgespielten h-moll-Konzert von Saint-Saëns zeigte. Wenige Tage später erbrachte er, von Gustav Ernest auf dem Klavier begleitet, von neuem den Beweis großer geistiger Reife und sicherer Beherrschung seines Instruments. — In Rußland glaubte man in dem

Konzert zu sein, das Sergei Kussewitzky, der jetzt den Dirigentenstab mit derselben Meisterschaft führt, die man bei seinem Kontrabaßspiel stets bewundert hat, mit dem Philharmonischen Orchester veranstaltete. Der überfüllte große Saal der Philharmonie beherbergte in der Hauptsache nur Russen, deren musikalische Begeisterungsfähigkeit und Unersättlichkeit fast keine Grenzen kennt. Das Programm enthielt nur russische Kompositionen; gern begegnete man der hier schon öfters aufgeführten ersten Symphonie des früh verstorbenen sehr talentvollen B. Kalinnikow wieder. So sorgsam und feinfühlig auch A. Scriabine's „Poème de l'extase“ zur Ausführung kam, so konnte mir doch, als Ganzes betrachtet, dieses eigenartige Werk wieder wenig gefallen; es scheint mir übrigens doch in der Hauptsache auf Weiterbildung der „Tristan“-Harmonieen zu beruhen; manche zarte, hingehauchte Tonmalerei erinnert freilich auch an Debussy. Als Solist wirkte Theodor Schäljapin mit, der von den Russen fast vergötterte Bassist, dessen Ruhm als Bühnensänger und vor allem als Darsteller auch hier allgemein anerkannt worden ist. Vielleicht war er nicht besonders gut disponiert, jedenfalls klang seine Stimme nicht übermäßig markig und wohlklingend, auch fühlte er sich auf dem Konzertpodium lange nicht so zu Hause wie auf der Bühne; für den Liedervortrag, den er durchaus dramatisch gestaltet, fehlt es seiner Stimme auch an Geschmeidigkeit; am besten trug er meines Erachtens Glinka's „Nächtliche Heerschau“, eine dramatisch sehr wirkungsvolle Komposition, vor. Seine Landsleute erzwangen von ihm mehr als ein halbes Dutzend Zugaben. — Das 7. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde unter Oskar Fried begann nicht gerade verheißungsvoll mit dem hier bisher noch nicht aufgeführten Vorspiel zur Oper „Marienkind“ von Richard Wintzer. Es enthält wohlklingende, aber völlig physiognomiöse Musik; der langen Dauer dieses Vorspiels entspricht der Inhalt in keiner Weise. Darauf spielte Gottfried Galston bis auf kleine rhythmische Unebenheiten Liszt's Es-dur-Konzert mit viel Schmiß und großer Virtuosität, aber auf einem Konzertprogramm dieser Gesellschaft hätte man gerade dieses längst populär gewordene Konzert gern zugunsten eines hier noch nicht gespielten vermißt. Sein großes Temperament setzte dann Fried für Richard Strauß's symphonische Phantasie „Italien“ aufs herrlichste ein. — Ein gottbegnadeter Musiker, ein Geiger ersten Ranges ist trotz seiner 17 Jahre bereits Adolf Busch; er überwand die ungemessenen Schwierigkeiten, die das Violinkonzert von Max Reger an Vortrag und Technik stellt, geradezu spielend; der Komponist leitete selbst sein Werk, und zwar, als ob er jahrelang mit dem Philharmonischen Orchester vertraut wäre. Dessen ständiger Dirigent Dr. Kunwald dirigierte außer dem Brahms'schen Konzert Variationen des Konzertgebers über ein Thema von Schubert für kleines Orchester, in denen Busch sich freilich nur darüber auswies, daß er neben seinem Geigenspiel auch eifrig Komposition studiert hat. — Für Max Reger trat wieder einmal der Geiger Ossip Schnirlin ein, aber im Konzertsaal wollen wir so widerhaarige Stücke wie die Ciaconna aus Regers Solo-Violinsonate

op. 91 No. 7 nicht hören, vor allem nicht unzulänglich. Man atmete ordentlich auf, als Schnirlin die Bratsche ergriff, um mit Reger, der sich an diesem Abend hier als Klavierspieler rehabilitierte, dessen großartige Sonate op. 107 zu spielen. — José Vianna da Motta veranstaltete mit dem tüchtigen Geiger Miguel Nicastró einen Sonatenabend, an dem zwischen der bei solchen Anlässen unvermeidlichen Sonate von César Franck und der kürzlich hier von Petschnikoff eingeführten Sonate op. 33 von Noreen die erste von Brahms geboten wurde. — Als durchaus tüchtige Kammermusikspielerinnen lernten wir Amy Hare kennen, die im Verein mit Jan Gesterkamp und H. Beyer-Hané drei Trios: das c-moll von Beethoven, das B-dur von Schubert und das d-moll von Arensky mit Geschmack vortrug. — Das Dessau-Quartett scheint leider von seiner früheren lobenswerten Gepflogenheit, etwas hier Unbekanntes aufs Programm zu setzen, zurückgekommen zu sein; in seinem letzten dieswinterlichen Konzert kamen Mozarts Es-dur-Quartett, Dvořáks reizendes Trio op. 74 für zwei Violinen und Bratsche, sowie mit José Vianna da Motta am Klavier Sinding's längst populär gewordenes Quintett op. 5, übrigens in vortrefflicher Ausführung, zu Gehör. — Wie alljährlich führte Georg Schumann Bachs „Johannes-Passion“ mit der Singakademie auf. Chor und Orchester (das Philharmonische) befriedigten in hohem Grade, ebenso auch die Solisten. Arthur van Eweyk hat sich immer mehr in den Christus eingelebt und singt auch die Baßarien mit feinem Stilgefühl; Richard Fischer rezitiert den Evangelisten mit Geschmack und Ausdruck; Frau Weinbaums herrlicher Alt kam besser zur Geltung als Tilia Hills lieblicher, aber leicht flackernder Sopran. Nicht vergessen sei endlich der verdienstvolle Orgelspieler Wiedermann. — Pater Plewka-Plewczynski aus Lemberg, ein Schüler Perosi's, brachte sein Oratorium „Res ultimae quatuor“ zur Uraufführung, leider mit unzureichenden Mitteln, abgesehen von der Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters, denn der Mozartchor brachte meist nicht mehr als die Noten heraus; der von der Russischen Oper her vorteilhaft bekannte Bassist Serge Warjagin, dem die größte solistische Aufgabe zufiel, war ganz offenbar indisponiert, der Tenorist Leo Gollanin sang nicht, sondern schrie, die Sopranistin W. von Otto endlich, die geradezu unendlich tremolierte, verdarb direkt alles. Es ist daher ungemein schwer, dem Werke, dessen Text nicht einmal zugänglich war, gerecht zu werden. Es ist katholische, nicht gerade sehr kunstvolle Kirchenmusik; wie der Text in der Hauptsache wohl der katholischen Liturgie entnommen ist, so knüpft die Musik vielfach, besonders im ersten Teil, der den Tod behandelt, an die alte liturgische Musik an; die Solisten psalmodieren oft geradezu. Dem Orchester sind längere Einleitungen und Zwischenspiele zugefallen; bevorzugt ist auch der Männerchor vor dem gemischten. Neben streng kirchlichen Partien finden sich durchaus opernhafte, die mir besonders gelungen erschienen. Manches wirkt recht eintönig; geschickt und wirkungsvoll aufgebaut ist jeder der vier Teile, aber es fehlt zu sehr die persönliche

Note. Am meisten Inspiration ist wohl in der zweiten Abteilung, die das Letzte Gericht schildert. In der dritten, der Hölle, geht es verhältnismäßig recht zahn zu. Große Schönheiten enthält der vierte Teil, der Himmel, allein die Hauptmelodie ist doch wohl zu trivial und süßlich. Auf Tonmalerei versteht sich der Komponist, der übrigens den Taktstock gewandt und sicher führte; in der Instrumentation ist er mitunter noch unbehilflich, obwohl er auch hierbei im allgemeinen sich auf äußerliche Wirksamkeit gut versteht; daß er die längere Totenmesse im ersten Teil fortwährend mit Glockengeläut begleitet, ist wohl auch nur eine Konzession an die große Masse. — Das Klingler-Quartett brachte außer Haydns G-dur op. 54 und Beethovens C-dur Dvořák's As-dur op. 105 zur Aufführung, dieses meines Erachtens mit einem etwas zu philiströsen Anstrich. — Karl Flesch begeisterte die übriggebliebenen Mitglieder des Halir-Quartetts zu ausgezeichneten Leistungen, besonders in Beethovens op. 127 und Tschaikowsky's op. 11. — Eine Vorfeier für Schumanns hundertjährigen Geburtstag veranstaltete das Waldemar Meyer-Quartett unter Zuziehung der Pianistin Emma Koch und des Sängers van Eweyk; recht überflüssig erschien mir der Vortrag einiger für Violine arrangierter Klavierstücke durch den Primgeiger. — Alfred Wittenberg stellte sich mit seinen Breslauer Quartettgenossen Hermann Behr, Paul Hermann und Josef Melzer, die sämtlich ausgezeichnete Künstler und Musiker sind, vor und ließ in Quartetten von Haydn, Brahms (B-dur) und Beethoven (op. 74) keinen Wunsch unbefriedigt. — Wunderbar klar, völlig durchgeistigt und zudem höchst klangschön spielte das Wiener Rosé-Quartett Beethovens cis-moll; unter jubelndem Applaus trug es außerdem Mozarts C-dur und Haydns g-moll op. 74 vor. — Einen höchst genußreichen, von der üblichen Schablone abweichenden Sonatenabend veranstalteten zwei hier bisher noch unbekannte vortreffliche jüngere Künstler: der Geiger Alberto Randegger und der Pianist Mario Paci. Außer der Sonate von Richard Strauß, der man immer gern begegnet, spielten sie die bedeutend zu nennende, auf einem Thema recht geistvoll aufgebaute Sonate op. 4 von V. Andreae und die Sonate op. 15 von Randegger, ein geistsprühendes, vielfach durchaus originelles Werk, das der Beachtung empfohlen sei. — Die Geigerin Ilona von Regeczy hatte sich wieder zu schwere Aufgaben gestellt, hat sich aber gegen das Vorjahr entschieden vervollkommen und nimmt es offenbar mit der Kunst ernst. — Mit dem Philharmonischen Orchester konzertierte der Geiger Ch. Grigorovitsch, der Beethovens und Mendelssohns Konzerte geistlos herunterjagte, und der Pianist Arsène Koreschtschenko, der mit einem farbenreichen, national angehauchten und hübsch instrumentierten Konzert und kleineren reizvollen Stücken wohlverdienten großen Erfolg hatte. — Der mit der Gesellschaft der Musikfreunde vereinigte Sternsche Gesangverein führte mit Hilfe des Philharmonischen Orchesters das Brahms'sche „Schicksalslied“ und Beethovens „Neunte“ unter Leitung von Oskar Fried auf, ohne jedoch besondere Begeisterung zu erwecken; besonders das „Schicksalslied“ klang matt, zu-



dem wurde der Allegrosatz so überhitzt, daß er um seine Wirkung kam. Dem ersten Satz der „Neunten“ wurde Fried vollkommen gerecht; den D-dur Zwischensatz des Scherzo nahm er aber zu langsam; dem Adagio fehlte besonders am Anfang Innigkeit und Poesie; recht gelungen war der Schlußsatz bis auf ein Versehen bei der großen Kadenz. Das Soloquartett bestand aus Emilie Herzog, deren Stimme mitunter gar zu scharf klang, Else Schünemann, die sich diesmal merkwürdigerweise ziemlich passiv verhielt, Leonor Engelhard, der sich recht wacker hielt, und dem vortrefflichen J. v. Raatz-Brockmann. — In dem letzten Konzert des Holländischen Trio interessierten die vom Blüthner-Orchester unter Georg Schaevoigts eindringlicher Leitung gebotene Es-dur-Symphonie von Mozart und Beethovens große Leonoren-Ouvertüre mehr als die Triovorträge (Brahms H-dur, Beethoven op. 11). — In einem zum Besten der Wagner-Stipendien-Stiftung arrangierten Konzert hatte Siegmund von Hausegger an der Spitze des Philharmonischen Orchesters einen großen Erfolg; herrlich gelang ihm die „Holländer“-Ouvertüre und auch das „Meistersinger“-Vorspiel; auch Beethovens A-dur-Symphonie beherrschte er im allgemeinen sehr gut, doch überhitzte er das Finale dermaßen, daß namentlich die Violinflügel ganz verschwommen klangen; auch ließ er die verdoppelten Hörner oft zu laut blasen. Als Solisten wirkten Lola Artôt de Padilla mit, die so reizend sang, daß man ihr die Wahl von Martini's für einen Sänger berechnetem „Plaisir d'amour“ verzieh, und der stimmgewaltige Baritonist Baron Sarmiento aus Rom.

Wilhelm Altmann

Das zu Gunsten seines Pensionsfonds veranstaltete 19. Symphoniekonzert des Blüthner-Orchesters, ein Beethoven-Abend unter Josef Stransky, wurde mit einer gelungenen Vorführung der „Fünften“ eingeleitet; als Schluß war die Leonore No. 3 verzeichnet. Arrigo Serato's Wiedergabe des Violinkonzerts zeigte die Vorzüge des Künstlers: seinen weichen, warmen Ton und seine rhythmische Belebtheit in hellstem Lichte. Lilli Lehmann sang die „Ah perfido“-Arie und die Arie „Abscheulicher, wo eilst du hin“ mit einer Großzügigkeit in stilistischer Hinsicht, besonders im Rezitativ, mit einer Kraft des Ausdrucks und einer stimmlichen Frische, daß enthusiastischer Beifall ertönte. — Hoch gingen die Wogen der Begeisterung auch im 20. Konzert, das wieder Siegmund von Hausegger am Pult sah. Mit Beethoven (Pastorale) und mit Wagner („Holländer“- und „Tannhäuser“-Ouvertüren, „Lohengrin“-Vorspiel) wußte er auch diesmal das Orchester zu hervorragenden Leistungen fortzureißen. Ein Zug von elementarer Größe ist allen Darbietungen dieses Künstlers eigen, der sich wieder als eine Persönlichkeit von scharf ausgeprägter Eigenart erwies. In der Kunst plastischen Aufbaus, wirkungsvollen Steigerns und feinsten, dabei nie gesuchten Schattierens dürften ihm zurzeit wenige gleichkommen. Anton Hekking spielte das Cellokonzert von Dvorak mit prächtigem Ton und tadelloser Technik. — Im 10. Nikisch-Konzert, das an orchestralen Gaben außer der „Faust“-Ouvertüre Wagners „Tod und Verklärung“

von Strauß und Beethovens „Fünfte“ brachte, kamen durch Ludwig Heß die „Glockenlieder“ von Max Schillings zu Gehör. Mag sein, daß Sänger und Dirigent an diesem Abend nicht zum besten disponiert waren, jedenfalls vermochten die vier Schillingsschen Gesänge, auf Dichtungen Karl Spittlers voll pittoresker Mischung von Phantastik und Humor, in ihrer Gesamtheit hier leider nicht den nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen, der ihnen anderwärts, wie dies ja auch in der „Musik“ mehrfach bezeugt wurde, zuteil geworden ist. Die unmittelbare Wirkung erzielten „Die Nachzügler“ und „Ein Bildchen“, aber im allgemeinen ahnte dem Hörer mehr, was an aparten Stimmungsreizen, an subtilen Feinheiten der Farbengebung, an geistreichem Detail in der Schillingsschen Musik verborgen sei, als daß er durch die Wiedergabe davon überzeugt worden wäre. Wenn solch feinziselierten Gebilden beim Vortrag nicht bis in ihre letzten Windungen und Verästelungen sorgsam nachgegangen wird, liegt die Gefahr nahe, daß der Hörer als gesucht und erzwungen anspricht, was in Wirklichkeit Ausdruck höchstentwickelten artistischen Empfindens ist. — Zu Anfang des 5. Symphonischen Musikabends des Blüthner-Orchesters unter des temperamentvollen Josef Stransky Leitung gab es die etwas robust angefaßte, klanglich nicht sorgfältig genug abgetönte Jupiter-Symphonie. Den Schluß des Konzerts bildete eine im großen und ganzen geglückte Aufführung von Liszts Dante-Symphonie; den Frauenchor im Magnificat sang der Berliner Lehrerinnengesangsverein (Max Eschke). Dazwischen spielte Alexander Petschnikoff in ganz hervorragender Weise das unlängst herausgegebene Violinkonzert G-dur von Haydn, dessen Melodienreichtum, Anmut und Frische das Publikum in die behaglichste Stimmung zu versetzen geeignet ist. — Das 24. Symphoniekonzert des Blüthner-Orchesters unter der mit Gesten sehr sparsamen, aber zielbewußten und sicheren Leitung von Edmund von Strauß bot wohlgelungene Vorführungen der „Ländlichen Hochzeit“ von Goldmark sowie des „Siegfried-Idylls“ und der „Tannhäuser“-Ouvertüre, die von neuem für die Leistungsfähigkeit des Orchesters zeugten. Dazwischen spielte Robert Zeiler das Beethoven'sche Violinkonzert; der Vortrag litt am Anfang etwas unter allzu großer Nervosität, zeigte aber im übrigen den Künstler im Vollbesitz seiner ausgezeichneten Eigenschaften. Willy Renz

Die Cellistin Adèle Clément konnte auch bei ihrem zweiten Auftreten keinen wesentlich besseren Eindruck hervorrufen. Was man lernen kann, hat sie gelernt, der Ton ist aber farblos und recht trocken. Das sehr verblaßte und eintönige Konzert von Ph. E. Bach (begleitet durch ein aus Philharmonikern zusammengesetztes kleines Streichorchester unter Leitung von Otto Marienhagen) ist leider durch die zahlreichen harmonischen Zutaten und in ganz modernem Stil gehaltenen Kadenzen von Grützacher arg entstellt worden. Auch in einigen neueren französischen Stücken erhob sich das Spiel der Dame nicht über das Mittelmaß. Die mitwirkende Sopranistin Irma Nordmann ist höheren Ansprüchen gleichfalls nicht gewachsen. Die flackernde, matte Stimme und der nicht sehr

geschmackvolle Vortrag lassen einen Genuß nicht aufkommen. — Das Auftreten der Altistin Elisabeth Hartmann war etwas verfrüht. Das mächtige Material braucht bessere Schulung. Die Tonbildung ist stark kehlig und gaumig. Außerdem ist der Vortrag zu stereotyp. — Der Baritonist Hermann Gura war der Solist des vierten „Celebritäten-Abend“ im Mozartsaal. Mit seiner gutgeschulten und angenehmen Stimme brachte er nur Balladen und Lieder von Loewe zu Gehör, die ihm in ihren lyrischen Partien teilweise vorzüglich gelangen, während die dramatisch gehaltenen Stellen seinem Naturell zu wenig entsprechen. — Leo Kestenberg hat sich zu einem sehr beachtenswerten Pianisten entwickelt. Sein Anschlag ist gesund und zielbewußt, die recht bedeutende Fertigkeit könnte wohl etwas leichter gestaltet werden. Der durchdachte Vortrag ist nicht gerade groß. Der Pedalgebrauch, zumal bei schnellem Harmoniewechsel, müßte überlegter sein. — Ganz anders geartet spielt Gisela Springer. Ihre Technik ist äußerst flüssig, dagegen der Ton oft spitz und stechend. Talent hat sie in hohem Grade und gestaltet mit Klarheit und Empfindung. Das kam den ziemlich inhaltlosen Variationen von Ernest Schelling zugute. Die Sonate op. 6 von Richard Strauß spielte sie mit dem ganz ausgezeichneten Solocellisten der Wiener Hofoper Cornelius van Vliet. Bei diesem hier bisher unbekannten Künstler finden sich Begabung und Können glänzend vereint. Der sehr temperamentvolle, jedoch abgeklärte Vortrag geht nicht auf Effekt aus. Hervorzuheben sind der modulationsreiche Ton, die vorzügliche Bogenführung und das vollendete Staccato. Sein eigenartiges Programm enthielt u. a. eine Sonate von Porpora und kleinere Stücke von Mac Dowell und W. Jeral. — Schubertsche Lieder liegen Julia Culp wohl etwas ferner, aber z. B. in solchen von Tschaiowsky kamen ihre Vorzüge prächtig zur Geltung, da sang sie mit dramatischer Belebtheit wie wenige andere. Übrigens hatte sie in Erich J. Wolff den denkbar besten Begleiter. — Josef Frischen brachte im 22. Symphoniekonzert des Blüthner-Orchesters die vierte Symphonie in d-moll von Schumann zu sehr korrekter, wohlklingender Wiedergabe. Das Orchester hat sich jetzt so trefflich eingespielt, daß es allen Aufgaben gewachsen ist. Besonders zu loben sind die Streichinstrumente. Als Solistin konnte Hedwig Holtz mit dem e-moll Konzert von Chopin wenig befriedigen. Sie spielt zu maschinell, ohne innere Anteilnahme. Des weiteren enthielt das Programm noch „Tod und Verklärung“ von Strauß und einige Stücke von Berlioz. — Die Altistin (nicht Mezzosopranistin, wie sie sich auf dem Programm bezeichnete) Kathro Bentinecke hatte sich mit dem Bassisten H. W. Tauqua zu zwei Konzerten vereinigt. Sie hat eine sehr kräftige Stimme, die in den tieferen Lagen jedoch recht roh und flach klingt. Dabei berührt der einfache, ungekünstelte, frische und sangesfreudige Vortrag sehr sympathisch. Das einzig Vorteilhafte, das sich über Herrn Tauqua sagen läßt, ist die Konstatierung seines vor nichts zurückschreckenden Mutes, mit dem er sich an die schwierigsten Aufgaben heranwagt. — Bedeutend Günstigeres läßt sich über die Sopranistin Margarete Geller berichten. Sie singt empfin-

dungsvoll und mit Temperament, ist im Technischen aber noch sehr Anfängerin. — Ernst Heine-Heinemann könnte gleichfalls seinen schönen Baßbariton besser verwenden. Die Stimme klingt wenigstens, ein sehr schätzenswerter Vorzug. Aber Konsonanten wie s und r bereiten ihm viele Schwierigkeiten. Auch müßte er sich mit dem Portamento und dem Spinnen des Tones etwas eingehender beschäftigen. Einen vorzüglichen Begleiter hatte er in Alfred Schröder, der als Solist in einer Sonate von Beethoven und Stücken von Chopin ausgezeichnete Eigenschaften zeigte. Er spielt hervorragend intelligent und verleiht seinem Vortrag Farbe. Der Anschlag ist von spezieller Weichheit, der Ton rund. Arthur Laser

Das Hamburger Frauen-Quartett ließ sich unter Mitwirkung von Bruno Hinze-Reinhold hier hören und erfreute wiederum durch die Frische und ansehnliche Kultur seines Musizierens. Die Intonation war wieder manchmal ungleich, besonders der erste Sopran muß sich davor hüten, zu „hypertonieren“. Bei ihrem sonstigen gesanglichen Können dürfte Käthe Neugebauer-Ravoth eine kleine Remedur in dieser Hinsicht nicht schwer fallen. — Wladislaw Waghalter ist ein solider, nicht temperamentloser Geiger, der einen kleinen, hübschen Ton produziert. Einer von denen, denen man gern wieder begegnet. Das A-dur Konzert des früh verstorbenen Mieczyslaw Karłowicz, das er u. a. spielte, zeugt von Talent und sicherem Können. Der mitwirkende Baritonist Adelin Fermin ist ein achtenswerter Sänger. Seine Vokalisation ist etwas zu dunkel. — Bruno Weyersberg, zum zweiten Male an der Spitze des Blüthner-Orchesters, verstärkte den Eindruck seiner Fähigkeiten gegenüber dem ersten Mal nicht unwesentlich. Manches in der „Eroica“ geriet voll Kraft und Geschlossenheit und war gut nuanciert. Bruchstücke aus „Parsifal“ kamen dagegen nicht klangkultiviert genug heraus, namentlich im Blech. Jedenfalls kann aus Weyersberg noch ein tüchtiger Kapellmeister werden. Elly Ney spielte an diesem Abend mit äußerst delikater Tongebung Mozarts B-dur Konzert (No. 15); sie ist eine sehr feine Kleinkünstlerin. — Maria Biondi ist dagegen noch eine offene Frage. Möglicherweise wird sie eine nennenswerte Pianistin. Vorläufig ist in ihrem Spiel bei aller rhythmischen Stärke und trotz einer gewissen manchmal emporlodernden Intensität des Ausdruckes („Carnaval“) noch zuviel Trockenheit des Tones, zuviel Unausgeglichenheit des offenbar irgendwie gehemmten Empfindens, und ihre Technik trägt auch noch weitere Pflege, namentlich bezüglich der Pedalbehandlung. — Zwei Debussy-Liederabende von Benita le Mar, deren gesangliche Leistung indifferent, wenn nicht unzulänglich war, deren Vortragsart in ihrer Abstimmung auf das rein Impressionistische namentlich der Prosavertonungen das Wesentliche dieser zumeist im Dunkeln herumtappenden Art von musikalischer Lyrik deutlich unterstrich, fordern eine klare Stellungnahme geradezu heraus. Es dünkt mich hohe Zeit, gegen diese Pseudogenialität endlich einmal zu protestieren. Was ist in Debussy's „Stil“ eigen, selbst gefunden oder unmittelbar aus sich heraus

geboren? Die „Ganztöne“? Die stammen doch von den Russen, von Puccini und wo nicht sonstwo noch her! Kaum ein ernst zu nehmender Komponist hat nicht in dieser Richtung Keime geschaffen. Erheben wir diese Keime zum Prinzip, tauchen wir alles übrige in Wagnersche Harmonik, und ein „eigener, neuer Stil“ ist im Nu fertig. Ein nachahmenswert einfaches Rezept. Nun wendet man vielleicht ein: Debussy's Art ist eben, nicht anders, sondern nur so zu können. Ich antworte: dann ist er eben kein Genie. Denn Genie ward noch immer die aus sich heraus Neues gebärende, nicht die rein kombinierende Schaffensart genannt. Die durch ungeahnte, nicht schon irgendwie dagewesene Ausdrucks- oder Formenelemente wirklichen Neuland erschließt. Debussy's „Stil“ ist durchaus nicht sein Erb und Eigen, er ist in seinen Elementen Gemeingut der Kunst, schon lange vor Debussy, genau wie es die diatonische Skala, wie es gewisse Kadenzarten sind, die jeder anwenden kann, ohne deshalb unselbständig zu sein. Debussy direkt kopieren heißt Epigone schwächlicher Sorte sein; mit Ganztönen, harmonischer Stimmungsmalerei gelegentlich arbeiten (ich erwähne nur Delius) heißt aber noch lange nicht ein „Debussy-Nachahmer“ sein. Ich glaube, in dieser Hinsicht wird noch viel zu wenig unterschieden. Wo Debussy, wie in seinem g-moll Quartett oder einigen seiner Klavierstücke, unter Anwendung seines harmonisch-technischen Rezeptes aus plastischen Gedanken künstlerisch organische Entwicklungen zu schaffen weiß, da akzeptiere und schätze ich ihn als Künstler; den bloßen verschwommenen schwächlichen Stimmungsbrei des größten Teiles seiner Lyrik wie von „Pelleas und Melisande“ halte ich für einen nicht ungefährlichen künstlerischen Schwindel, einen Bluff, dem anscheinend leider nicht nur der musikalische Snob das Stigma künstlerischer Unwahrheit bisher nicht angemerkt hat. — Wallingford Riegger ist nach meinem Gewährsmann — ich selbst war ihn zu sehen und zu hören verhindert — eine Dirigentennatur und ein guter Musiker, der vorläufig noch weiterer Übung bedarf, um Ganzes zu geben. Alfred Schattmann

Anna Graeve besitzt ein prächtiges Stimmmaterial, das aber noch weiterer technischer Schulung bedarf, damit ihr Alt neben der pastosen dunklen Tongebung auch die Fähigkeit, sich leichtflüssig zu bewegen, gewinnt. Die Sängerin klebt auch noch zu sehr an den Noten und hält den Kopf vorgebeugt und gesenkt, eine Haltung, die weder das Auge der Zuhörer erfreuen kann, noch der Singetechnik förderlich ist. Der Vortrag ist belebt und natürlich, bisweilen überzeugend. Sie trat für einige neue Gesänge von Hermann Durra und Georg Stolzenberg ein, ohne mich für sie erwärmen zu können. — Paul Reimers ist ein Sänger von hervorragendem Geschmack. Er behandelt sein schönes Organ technisch geschickt, verfügt vor allem über ein wunderbares piano, und weiß in seinem Vortrage mannigfaltige Stimmungen überzeugend zu erzielen. Den meisten seiner Lieder konnte man mit ungetrübtem Genusse zuhören. — Robert Lortat-Jacob spielte mit dem Philharmonischen Orchester C. Francks musikalisch-leichte Variations symphoniques, ein neues

Poème symphonique von G. Pierné, das ich äußerst haltlos fand, und Beethovens G-dur Konzert. Hier versagte der Pianist besonders im letzten Satze, dessen sonniger Humor unterging in einem nervös überhitzten Vortrage. — Beatrice Day fehlt zum Vortrag eines Klavierkonzertes so ziemlich alles. Schumanns schönes a-moll Konzert erfuhr eine durchaus unzureichende Darstellung. — Der Schumann-Abend von Mary Wurm brachte mehrere seltener gehörte Werke, so das Allegro op. 8 und die Variationen op. 46 für zwei Klaviere, an deren Ausführung sich Marie Wieck, die Schwester Klara Schumanns, beteiligte. An Stelle des verhinderten Anton Sistermans trug dann Johannes Doebber die „Dichterliebe“ vor. Der Sänger hat weder ein schönes Organ, noch beherrscht er es technisch; und wenn man auch sieht, daß er verstandesmäßig den Gefühlsgehalt der Lieder durchaus erfaßt, so fehlt ihm doch die Gabe, seine Erkenntnisse in eine überzeugende künstlerische Tat umzusetzen. Es sind eben zwei Dinge: ein Kunstwerk selber fühlen, und dieses Fühlen andere fühlen lassen. — Margit von Dálnoky besitzt zweifellos ein ausgesprochenes pianistisches Talent. Das konnte man selbst beim Vortrage der Appassionata merken, trotzdem dieses Werk für die junge Dame technisch und geistig noch viel zu hohe Ansprüche stellt. Ein Scherzo von Chopin liegt ihr jedenfalls weit besser. — Elly Ney spielt mit großer Aufmachung. Das Mimische ist gut, das Technische weniger, und das Geistige (ich meine das Erfassen und Herausheben der Sinngliederungen) befriedigte mich gar nicht.

Hermann Wetzel

Dritter Vortrag von Jaques-Dalcroze: Die Reform der Tanzkunst. Der Vortragende leitet seine Ausführungen durch den Hinweis auf die Beziehungen zwischen Musik und Tanz, einer Kunst in voller Entwicklung und einer Verfallskunst, ein. Der Tanz sei die Kunst, Gemütsbewegungen durch körperliche Rhythmik Ausdruck zu verleihen, sei also eine Verschmelzung von rhythmischen, seelischen und plastischen Bewegungen. Das heutige Ballet sei eine abgetane Sache. Da zeige sich der Abgrund zwischen Gebärde und Klang, zwischen Ton und Plastik. Doch sei mit der bloßen Verwerfung des Ballets noch nichts getan. Was muß geschehen, um die Tanzkunst ihren natürlichen Bedingungen zuzuführen? Zwei Hauptfehler zeige das moderne Ballet: erstens sei die Dauer der Klänge viel zu kurz; zweitens bemühten die Tänzer sich nicht, ihre Bewegungen mit den Klängen in Übereinstimmung zu bringen. Diesen Schäden könne demnach nur auf folgende natürliche Weise entgegengearbeitet werden: durch Erziehung der Tänzer, daß sie die Musik besser verstehen und demgemäß die Tonäußerungen nach Dauer und Stärke plastisch versinnbildlichen, und durch die Belehrung der Komponisten, daß sie die Organisation des menschlichen Körpers und die Bedingungen des Tanzes kennen lernen. Die Tänzer müßten in jedem Takt und Tempo marschieren lernen; die Theatertänzer könnten überhaupt nicht langsam gehen. Darum seien Marschübungen das A-b-c der Erziehung zum Tänzer. Auch Staccato, Legato und Sforzato müßten das Schreiten beeinflussen. In der Fülle der Aus-

drucksmöglichkeiten stehe die choreographische Kunst der Musik nicht nach. Dem Arm sei die Deutlichmachung der Gemütsbewegungen zuzuweisen und nicht lediglich, wie bisher, die Erhaltung des Gleichgewichts. Die Neugriechische Schule (Duncan u. a.) übe nur Nachahmung; es sei nichts Persönliches in ihrer Kunst, auch sei sie nicht fähig, den Gefühlen moderner Menschen Ausdruck zu verleihen. Der Gefühlsausdruck erteile den Gesten einen besonderen Charakter. Die Gebärde an sich sei nichts, nur ihr wahrer Zweck, menschliche Gemütsbewegungen auszudrücken, das sei alles. Der Mann und das Männliche sei aus dem Ballet geschwunden; Mut, Werben, Ringen, Sieg, das Große und Tragische des Daseins könne nicht wiedergegeben werden. Der Mann wage es nicht mehr, zu tanzen; Herrschsucht und Kampfbedürfnis kommen nicht im Tanz zur Geltung. Alles sei erkünstelt und geziert. Auch Erziehung des Nervensystems sei beim Tänzer notwendig. Jetzt bewundere man häßliche kleine Bewegungen: Springen wie Frösche und Sich-drehen wie Kreisel: das sei das Ergebnis der heutigen Tanzkunst. Diese müsse von Grund aus neu gestaltet werden. Die Musik könne nur das psychologische und realisierende Mittel für uns sein; später, wenn alle möglichen Rhythmen im Körper ruhen werden, werde es vielleicht Tänze auch ohne Musik geben. Bis dahin aber möge der Tanz die innige Mitwirkung der Musik annehmen. Daß der Tanz Leben werde, darauf müsse sich unser ganzes Streben richten. Wie sehr Dalcroze mit seinen Darlegungen Recht hat, zeigten wieder die Vorführungen. Unter diesen schönen vornehmen jungen Damen ist keine als hervorragendes Talent zu bezeichnen. Und dennoch diese wunderbare Wirkung! Sie konnte nur zustande kommen, weil in jeder Schülerin der Geist des Meisters herrschte und sich betätigte. Mögen die, die ihn verstanden haben, seine Ideen weiter tragen und ihre Kräfte in ihren Dienst stellen. — Zweiter Abend des Triester Streichquartetts. Das war wieder ein herrlicher Genuß, diese Italiener zu hören, die voller lebendiger Musik sind. Man vergißt, daß sie auf Instrumenten spielen, so seelisch und so natürlich erklingen ihre Töne. Man kann nicht sagen, daß der erste Geiger die überragende Persönlichkeit sei. Sie spielen zusammen, als ob sie ein einziges kompliziertes Organ bildeten, aus dem Schönheit hervorquillt. Ich glaube nicht, daß noch ein Quartett ihnen das eigenartige wundervolle Werk von Debussy nachspielen wird. Nach diesem kam Beethoven mit op. 59 No. 2 zum Wort. Der erste Satz kam zu klein, zu modern-italienisch heraus; dafür alles andere aber um so eindrucksvoller, vor allem das schier unheimlich schöne *Molto adagio*. — Gustav Adolf Henckels eroberte sich auch an seinem zweiten Lustigen Liederabend die Gunst des Publikums. An Deutlichkeit der Aussprache leistet er das Möglichste. Leider ist sein Vortrag von kleiner Effekthascherei nicht frei; er versagt es sich nicht, die komische Wirkung durch unartikulierte Laute und übertriebene Burschikosität zu steigern. — Trude Schmidt-Annaberg sang ziemlich mittelmäßig. Ihr *piano* ist unschön, jedoch ist Stimmmaterial vorhanden. — Konzert veranstaltet von der Vereinigung ungarischer Künstler

in Berlin. Alexander Reschofsky (Klavier) spielte nervös, so daß man keinen rechten Eindruck gewinnen konnte. Die Gesellschaftsstimmung war allerdings nichts weniger als dazu angetan, den Mut des Künstlers zu heben. Des Violinisten Josef Szigeti Ton ist schön und rein, sein Spiel temperamentvoll, aber etwas jugendlich. Rosa von Marschalko sang mit kleiner angenehmer Stimme und guter Auffassung. Ihre feine Art aber eignet sich mehr für den Salon als für den Konzertsaal. — Lieder- und Duetten-Abend von Grete und Kläre Kochenrath. Kläre: volle große Stimme, im Klang etwas roh. Die Schulung ist noch nicht beendet. Von ihrer Schwester ist dasselbe zu sagen; etwas weiches Material. Vortragen können beide nicht. Wieder einmal ein verfrühtes Auftreten. — Dirk Schäfer. Wenn man Kompositionsabende neuer Komponisten hört, so hat man das betrübende Gefühl: es ist aus mit der vollwertigen musikalischen Produktion. Schäfer muß als gutes Talent bezeichnet werden, wenn man sein Geschick, Gedanken zu formen und sie auf zwei Instrumente zu verteilen, in Betracht zieht. Aber wie spröde und trocken ist alles! Alles Geist; von wahrhaftem Erleben kaum die Spur. Dabei ist die Arbeit geschmackvoll und nicht ohne Steigerungen. Aber Genie und Leidenschaften sucht man in den Sonaten vergebens. Die Darbietung durch den Komponisten und durch Carl Flesch (Violine) und Gérard Hekking-Denancy (Cello) war vortrefflich. — Iris de Cairos-Rego, eine jugendliche Pianistin, spielt temperament- und kraftvoll. Das Draufgängerische und Unklare wird sie sich abgewöhnen müssen; für ein tieferes Erfassen des Gehaltes wird bei ihrer natürlichen Beanlagung die Zeit schon sorgen. — Margarete Kirchberg hat eine Stimme, die verführerisch schön zuweilen klingt. Die Detonation ist offenbar auf Nervosität zurückzuführen, ebenso das Tremolieren. Von künstlerischem Empfinden ist jedoch wenig zu merken. Das Liebliche kommt süßlich heraus und das Erhabene ohne Verständnis. Robert Erben begleitete, wie immer, mit feiner Kunst. — Marga Neufeld (Klavier) und Maximilian Ronis (Violine). Die Pianistin erfreute durch ihren Vortrag von Beethovens c-moll Konzert und des Konzertstückes f-moll von Weber. Ihre Auffassung Beethovens ist im besten Sinne echt weiblich: zart, aber nicht kraftlos, präzise, ohne sich ins einzelne zu verlieren. Nicht in gleichem Maße wirkte der Geiger, trotz der respektablen Technik. Sein Spiel des g-moll Konzerts von Bruch war konventionell und oft genug weniger als das. — Elsa Gregory. Ihr Material ist gut, die Gesangkunst mittelmäßig und der Vortrag äußerlich und stets auf den Effekt berechnet. Die unsaubere Tongebung störte fast unausgesetzt. Eine närrisch-eitle Zugabe von eigenen Liedern zur Laute fand bei den Verständigeren die gerechte Mißbilligung. — Lilly Kameke (Klavier) und Jacques van Lier (Cello) gaben ein Konzert mit drei ziemlich belanglosen Nummern. Man darf heute, da die Musik in ihrem Ernste und in ihrer ganzen Bedeutung mehr denn je erfaßt wird, dem Publikum keine bloße Unterhaltungskunst bieten. Der Cellist spielte das wertvollste Stück, die a-moll Sonate von Grieg, etwas oberflächlich.



Darüber konnten die schönsten Gesangsstellen nicht hinwegtäuschen. Die Pianistin begleitete mit Verständnis und Geschick. Mehr konnte man aus ihrem Spiele nicht ersehen. — Letzter populärer Kammernusik-Abend von Schumann-Halir-Dechert (für den verstorbenen Prof. Halir: Karl Klingler). Das Programm bot drei klassische Werke, eins bedeutender als das andere: Trio b-moll von Volkmann, Trio F-dur von Robert Schumann und das Quartett A-dur von Brahms (dieses mit Kammervirtuos A. Müller). Das schönste Erlebnis des Abends war das Poco Adagio von Brahms. Diesem Meister ist wenig von so suggestiver Kraft gelungen; und so hatte man auch bei diesem Satze Gelegenheit, den Ernst und die Kunst der Spieler zu bewundern. — Augusta Cottlow erwies sich im Technischen als eine beachtenswerte Pianistin. Nur schwelgt sie zu sehr im Gefühl und ist innerlich zu unruhig, um ein Kunstwerk ohne störendes Beiwerk vorzuführen. Die Händel-Variationen von Brahms zumal waren ein großer Mißgriff. — Dagny Grunert ist eine ausgezeichnete Sängerin echt romanischen Schlags. Ihre Stimme, ein großer, klingender Mezzosopran, ist nach allen Seiten vorzüglich geschult. Ihrer Natur entsprechen leichte, phantasievolle Gesänge wie die von Heise („Dykeses Lieder“). Wer sich ihrer eleganten Kunst hingibt, erlebt keine Enttäuschung. — Ninon Romaine (Klavier) und George Meader (Gesang). Der Sänger, ein Tenor von weichem, in der Mittellage etwas kehligen Klang, nimmt ein durch einen leichten, natürlichen Tonansatz und durch eine sinngemäße, wenn auch mehr dem Salonton zugeneigte Auffassung. Von der Pianistin konnte man sich nur einen undeutlichen Begriff bilden, da sie sich in ihrem Programm zu leichte und teilweise zu seichte Aufgaben stellte. Was sie bot, war schlecht und recht.

Arno Nadel

Julia Parody ist eine Pianistin mit ansehnlicher Technik und Temperament. Die Mondscheinsonate gelang ihr bis auf den ersten Satz, den sie etwas zu schnell und auch zu derb spielte, sehr gut; überrascht war ich von ihrem Chopinspiel, das man als hervorragende Leistung anerkennen muß. — Marie Langie-Wysocka gab einen Liederabend, der sehr verschiedene Eindrücke hinterließ. Anfangs schien es, als habe die Dame überhaupt keine Berechtigung öffentlich aufzutreten, dann sang sie sich immer mehr ein, und man wurde gewahr, daß sehr gute stimmliche Mittel und auch Vortragstalent vorhanden sind. Ein weiteres Studium sei jedoch noch dringend geraten, schon um die nötige Vortragssicherheit zu bekommen. — Anna von Jerebtzoff hat eine zu schwache und ungeschulte Stimme, um mit Berechtigung als Konzertsängerin auftreten zu können. Ihr Vortrag ist ganz angenehm, reicht jedoch nicht aus, um die vorhandenen Schwächen in der Stimmbildung vergessen zu machen. — Auf den internationalen Volksliederabend ließ Marie Berg einen Liederabend italienischer Meister folgen. Ihre Stimme klang mir an diesem Abend nicht so mühelos wie früher; mit ihren hohen Tönen wußte sie jedoch sich wieder einen vollen Erfolg zu sichern. — Der Kunstgesanglehrer Heinrich Hacke hielt einen Vortrag über das Thema:

„Streitfragen über die gesanglichen Stimmfunktionen, praktische Winke für Gesangstudierende“. Herr Hacke hat sich aus den Aufsätzen bedeutender Stimmphysiologen und Mediziner dieses Gebietes einen Vortrag zusammengestellt, wie ihn wohl jeder nur einigermaßen gebildete Gesanglehrer zu halten imstande ist. Neue wissenschaftliche oder künstlerische Gesichtspunkte vermochte ich in seinem Vortrage nicht zu entdecken. Ich hoffte für den recht überflüssigen, dafür aber um so längeren Vortrag durch die darauffolgenden Gesangsvorträge von Erna Bauer und Alfred Bauer entschädigt zu werden, jedoch sah ich mich auch hierin getäuscht. Die Stimme der Dame ist ja ganz nett, aber hieraus auf eine vorzügliche Gesangsmethode des Herrn Hacke zu schließen, wäre doch etwas gewagt. — Charlotte Boeslage-Reyers muß man unbedingt zu unseren ersten Gesangkünstlerinnen zählen. Stimme, Tonbildung und Vortrag ließen fast nichts zu wünschen übrig. — James S. Whittaker (Klavier) verfügt über eine sehr ansehnliche Technik; da er auch Temperament besitzt, so kann vielleicht aus ihm, wenn sein Spiel erst persönlicher werden wird, ein ganz ausgezeichnete Pianist werden. — Die elfjährige Sonia Friedman zeigte ihre Fertigkeit auf der Violine sowie ihre musikalische Phantasie durch Improvisationen auf dem Klavier. Von ihrer weit entwickelten Technik auf der Violine war ich überrascht, man kann sie hierin ein „Wunderkind“ im wahren Sinne des Wortes nennen. Ihre Improvisationen jedoch waren nichtssagende Spielereien, die wohl besser unterblieben wären, denn sie schwächten nur den durch ihr Violinspiel gewonnenen guten Eindruck ab. Jedenfalls haben wir es hier mit einem außerordentlich musikalisch begabten Kinde zu tun, das sicher noch einmal von sich hören lassen wird, wenn seine Kunst eine reifere geworden ist. — Emmy Raabe-Burg hinterließ erfreuliche Eindrücke; ihre Stimme ist bis auf die Tiefe, die etwas matt ist, voll und wohlklingend; auch fand sie mit ihrem anmutigen Vortrag beim Publikum wohlverdienten Beifall.

Max Vogel

Der Schwerpunkt der Darbietungen Else Schünemanns liegt in einer stark entwickelten Gestaltungsgabe, die bedauern läßt, daß die sonst geschulte Stimme oft nicht mehr frisch genug klingt. Die hohe Art, in der sie Wagners „Im Treibhaus“ und „Schmerzen“ interpretierte, verdient respektvolle Anerkennung. — Ein angenehmes, doch verbesserungsfähiges Organ besitzt Maria Korff, die in dem Bestreben, hohe Töne glanzvoll zu gestalten, ihre Stimme gern forciert und nicht selten um einige Schwelungen zu hoch treibt. Das piano der Mittellage ist schön und der Vortrag verständig. Alles in allem eine Erscheinung, über die heute ein fertiges Urteil noch nicht zu fällen ist. — Bertha Gräfin Orssich-Zamboni sang zur Einführung Beethovens „Ah perfido“ in eindrucksvoller Manier und überzeugte, daß sie weit eher auf die Bühne als auf das Podium gehört. Dahin verweisen sie auch vornehmlich der dramatisch gefärbte Sopran, das Rassige der Persönlichkeit und die Kraft der Deklamation, mit der sie ein wirksames Spiel der Gesichtsmuskeln vereint. Schuberts und Schumanns

Lyrik erschöpfte sie nicht ganz, obwohl auch hier manches zu Dank geriet. — Von einer erblindeten Sängerin Leila S. Hölterhoff soll nun die Rede sein. Was sonst wohl ein natürliches Mitgefühl das Zünglein an der Wage der musikalischen Kritik beeinflussen mag, — hier können mitleidige Empfindungen ganz außer acht bleiben, denn die junge Dame kann wirklich etwas und vermochte schon nach einem Dutzend Takte für sich einzunehmen. Zwar ist die Stimme nicht groß und reicht für den Bechsteinsaal gerade hin, doch läßt das saubere und sympathische Singen sowie eine überaus deutliche Textaussprache auf umfassende Studien schließen. Im übrigen gelangten die in leichtgezogenen Linien sich bewegenden Schubertschen Lieder, wie „Schlummerlied“, „Liebesbotschaft“, „Forelle“, am besten. — Mit dem Blüthner-Orchester konzertierte der Geiger Leo Ströck mit achtenswertem Gelingen. Seine respektable Technik, von der Fähigkeit unterstützt, einen sinnlich-blühenden Ton zu erzeugen, macht ihn zur Lösung virtuoser Aufgaben prädestiniert. Schade, daß er das wenig interessante und zerfahrene Konzert in a-moll von Glazounow sich erwählt hatte; dankbarer war die seinen geistigen Vater nicht verleugnende „Sérénade mélancolique“ op. 26 von Tschai-kowsky. — Eine Parallelerscheinung zum Vorigen, doch musikalisch etwas vertiefter, ist der Pianist Arthur Rubinstein. Wie er Beethovens „Waldstein-Sonate“ spielte, dann die beiden Brahms-Rhapsodien absolvierte, das gibt ihm die Anwartschaft, bei künftiger völliger Ausreifung seiner klavieristischen Potenzen, unter die Vordenen eingereiht zu werden. Ein mir unbekanntes Werk: Variationen über ein polnisches Thema von K. Szymanowski, bewegt sich stilistisch etwa in Liszts Bahnen und interessiert lediglich durch raffinierte Ausnutzung der angehäuften Klangeffekte. — In der Reihe ihrer Abonnementskonzerte brachten die Herren Zajic und Grünfeld diesmal Mozarts wunderherrliches Klarinettenquintett mit Meister Schubert (Klarinette), Frau Steiner-Rothstein (Violine) und Hans Hasse (Viola), und zum Schlusse Beethovens Septett, bei dem noch Paul Rembt (Horn), A. Frühauf (Fagott) und Max Poike (Kontrabaß) hinzutraten. Dazwischen sang Dr. Otto Briesemeister mit lebendigem Schwung, doch ohne sonderlich imponierende Gesangkunst einige Franzsche Gesänge. — Das letzte Abonnementskonzert des Waldemar Meyer-Quartetts wies Beethovens op. 130 und César Franck's bedeutsames f-moll Quintett auf, letzteres mit Michael von Zadora am Klavier, der seinen Part in überlegener Weise und mit lebendigster Teilnahme zur Geltung brachte. Die Altistin Martha Stapelfeldt steuerte zwischen diesen Werken einige Liedervorträge bei und erntete dank ihrem vortrefflichen Vortrag und ihrem volltönenden, ansprechenden Organ lauten Beifall. — Zugunsten ihres Vaters, des durch seine Versuche auf dem Gebiet der Luftschiffahrt bekannten Konstrukteurs Ganswindt, veranstalteten die Töchter Freya und Isolde einen Vortragsabend, in dem sich Freya mit einigen Stücken von Bach und Chopin hören ließ und gute Begabung zeigte. Isolde sprach etwas pathetisch und stark unterstreichend

Gedichte von Keller und in Beziehung zu dem Schicksal ihres „ungerecht unterdrückten Vaters“ Nietzsches grandioses Lied „An den Mistral“, dem eine Kritik des heutigen Standes der Luftschiffahrtbewegung folgte. — Einen im allgemeinen recht wohl gelungenen Abend, der gelegentlich zeigte, mit wie geringem Aufgebot von Mitteln ein angenehmer und abgerundeter künstlerischer Gesamteindruck erzielt werden kann, bot die Konzertveranstaltung des Putsch'schen a cappella-Gesangvereins unter Leitung seines tüchtigen Dirigenten Martin Grabert. Der kleine, aber sorgfältig studierende Chorsang anfangs Chorlieder seines Führers, der sich hierbei, besser noch in einem später gebrachten Klaviertrio als guter Musiker und Komponist zeigte, und weiterhin zwei Chöre von Brahms, die überraschend gut exekutiert wurden. Eine wirksame Bereicherung des abwechslungsreichen Programms bedeutete die Mitwirkung von Dora Moran, die mit Routine und Geschmack Lieder von Mendelssohn, Schumann, Grieg, Pfitzner zum besten gab und sich starken Applaus errang. — Der dritte Lieder- und Balladen-Abend Alexander Heinemanns zeigte das übliche Gepräge der früheren Darbietungen des Sängers. Seine lobliche Gewohnheit, Novitäten vorzuführen, gewährte die Bekanntschaft mit Manuskriptliedern Hermann Durras, die bei anständiger Faktur zwar wenig Neues zu sagen wissen, doch immerhin unterhaltliche Musik bringen. Mehr Physiognomie zeigen einige neue Arbeiten Paul Ertels, vor allem die kräftig gehaltene Ballade „Jane Grey“ und die stille „Abendwanderung“, sowie die Vertonung der „Wallfahrt nach Kevelaer“, ein recht stimmungsvolles, anschaulich-ausdrucksvolles Stück, in dem ein begleitendes Streichquartett nebst Harmonium eine zweckentsprechende und wirksame Rolle spielen. — July Rössler vermag auf die Dauer nicht ganz das Interesse wach zu halten, da es ihr an Elastizität des Vortrags und Modulationsfähigkeit der sonst sympathischen Stimme zurzeit gebricht. Ihr Begleiter am Klavier beteiligte sich solistisch mit den F-dur Variationen von Beethoven, einer Schumannschen Romanze und den B-dur Variationen von Chopin, womit er einen durchschnittlich befriedigenden Eindruck hinterließ. — Mit reichen Gaben beschenkten uns Therese und Artur Schnabel. Diese beiden, von regstem musikalischen Leben und echter Hingabe erfüllten Persönlichkeiten gaben wieder ihr Bestes, obgleich nicht verschwiegen werden soll, daß Therese Schnabel stimmlich manch leisen Wunsch unbefriedigt ließ; aber die vornehm-intime Art ihrer Wiedergabe Wolfscher Lieder, das still-schlichte Vorsichhinsingen Brahmscher Volkslieder bezwang, wie immer, die Herzen. Konta's Ballade „Die Monduhr“ gehört nicht in dieses Programm. Der ausgezeichnete Klavierkünstler spielte außer den „Davidsbündlertänzen“ noch eine bemerkenswerte Neuheit: Oskar C. Posa's „Thema, Variationen und Fuge in d-moll“, ein Werk, das sich durch Ernst und Gediegenheit der musikalischen Arbeit auszeichnet. — Die alte Erfahrung, daß Bühnensänger nur ganz ausnahmsweise auch auf dem Podium des Konzertsalles zu befriedigen vermögen, fand in dem Balladen-, Lieder- und Duetten-Abend Annie und Hermann Guras eine erneute Be-

stärkung. Das robuste, etwas naturalistische Singen Hermann Guras eignet sich für die so fein gesponnenen Gewebe moderner Liedkunst fast gar nicht, und auch die Sängerin bringt für das Lied wohl ein prächtiges Organ, nicht aber jene verfeinerte Kultur mit, die, unter Verzicht mimischer Mittel, im Wesen der Lyrik begründet ist und einzig durch sich selbst wirkt. — Die gesanglichen Tugenden Dorothea Norths gipfeln in einer bereits vorgeschrittenen Kehlfertigkeit, doch klingt die Mittellage matt und nur in der Höhe stehen einige glanzvolle Töne zu Gebote. Die Aussprache ist völlig vernachlässigt und in Bezug auf Rhythmus und Gedächtnis war nicht alles zum besten bestellt. Zu einigen Duetten gesellte sich Alexander Heinemann, der mit seines Basses Grundgewalt die Sängerin einfach erdrückte. — Für Edmund Sereno Enders Orgelspiel habe ich mich nicht begeistern können. Bachs e-moll Präludium und Fuga wurde schlecht und recht notengetreu gespielt, nicht viel besser Guilmants c-moll Sonate, aus der doch weit mehr herauszuholen ist. Der mitwirkende Bariton Archibald Charles Jackson sang mit seinem wohlklingenden, etwas weichlichen Organ Kompositionen von Beethoven, Schubert und Schumann, die unter der Not, die dem Ausländer die Aussprache des Deutschen bereitet, zu leiden hatten. — Wenig anregend verlief der Abend, den die Pianistin Marie Muehl-Reitsch in Gemeinschaft des Berliner Damen-Vokal-Quartetts (Emmy Collin, Elisabeth Schulz, Else Vetter, Sonja Beeg) veranstaltete. Die Klaviervorträge waren recht trocken, technisch nicht einwandfrei, und ließen eine tiefere Begabung, ein Sichversenken in den Geist der wiederzugebenden Komposition kaum erkennen. Auch der Quartettgesang ließ ziemlich teilnahmslos; die Exponiertheit der vier Stimmen verlangt weit mehr saubres Singen und grössere Belebung des Vortrags. — Benedikt J. Fitz-Gerald (Klavier) beeinträchtigt die Deutlichkeit seiner Vorträge durch unökonomischen Pedalgebrauch, ein Mißbrauch, der ganze Strecken einfach unverständlich machte. Dazu kommt eine unzuverlässige Technik, sowie ein nicht genügendes „Über-der-Sache-Stehen“. — Zu gemeinsamem Tun vereinigten sich der Pianist Paul Schramm und der Geiger Rudolf Weinmann. Auf dem Programm standen Sonaten von Brahms, Grieg und César Franck. Was ich hörte, machte den Eindruck ordentlichen, etwas nüchternen Musizierens, das in Anbetracht der Jugendlichkeit der Ausführenden ein etwas enthusiastischeres „Drauflosgehen“ vermissen ließ. — Sehr eindrucksvoll gestaltete sich ein Konzert des Philharmonischen Orchesters unter der Leitung Oskar Noë's, der sich, bisher als Sänger und Gesangslehrer am Leipziger Konservatorium bekannt, nunmehr als Dirigent vorstellte und sich dabei als umsichtiger, nur etwas zu viel taktierender Führer erwies. Zur Aufführung gelangten das Brandenburgische Konzert No. 3 von Bach, das a-moll Konzert für Violine und Cello von Brahms, die Alt-Rhapsodie desselben Meisters und schließlich die „Barbarossa“-Dichtung von Hausegger, die dem Dirigenten wohl besonders am Herzen lag und aufs wirkungsvollste exekutiert wurde. Nun hat ein jähes Geschick das Leben dieses hoffnungsreichen

und befähigten Musikers ganz unerwartet ausgelöscht, und es ist nach dieser Talentprobe doppelt zu beklagen, was mit ihm dem Musikleben genommen wurde: ein verständig-nachschaffender Künstler mit starker Empfindung und ernstem Wollen. Von den Solisten verdienen noch besonderes Lob die Damen May und Beatrice Harrison (Violine und Cello), die begabte Emmi Leisner in der Alt-Rhapsodie, ferner der vortrefflich geschulte Chor des Lehrer-Gesangvereins. — Der Rixdorfer Lehrer-Gesangverein hatte seinem letzten Programme das Motto: „Das Meer, ein Bild unseres Lebens“ zugrunde gelegt. Die gut disziplinierte Korporation unter Leitung ihres umsichtigen und gewissenhaften Dirigenten Mitlacher bewährte sich in zwei a cappella Gesängen von Franz Wagner und Willem de Haan und später in dem Hauptwerke des Abends, der Nicodé'schen Ode: „Das Meer“, als leistungsfähige und schätzbare Vereinigung. Für die Lebenskraft dieser letztgenannten großzügigen Komposition spricht der Umstand, daß sie noch jetzt durchaus modern klingt und kraft blühender Erfindung und bedeutender Behandlung des Stoffes von ihrem früheren Reize bisher nichts verloren hat. Für die erkrankte Frau Plaichinger sang Frau Denera von der Königlichen Oper die Arie der Rezia: „Ozean, du Ungeheuer“. Den Instrumentalkörper stellte das Blüthner-Orchester, das als Eingangsnummer die „Holländer“-Ouverture spielte und sich hier wie in dem anspruchsvollen Part der Ode ausgezeichnet hielt. — Eine Veranstaltung des Lektors Hermann Wirth sollte Überblick über alte und neue niederländische Satzkunst gewähren. Am ersten Abend kamen die alten Meister zu Worte, und zwar in einer erdrückenden Zahl ihrer Werke. In der löblichen Absicht, ein recht vielfältiges Bild von dem Schaffen jener Zeiten zu geben, ging der Veranstalter viel zu weit, indem er die Aufnahmefähigkeit der Zuhörer schon um die Mitte des Programms erschöpfte und so den Gesamteindruck beträchtlich schädigte. Einzeln genossen gewiß von apertem Reiz, ermüden diese kulturhistorisch interessanten Werke auf die Dauer durch die ihnen innewohnende Ähnlichkeit des Ausdrucks, obschon auf klangliche Abwechslung im Programm Bedacht genommen war. Hervorgehoben wird die gute Einstudierung, das schöne Stimmmaterial, die hingebende Beteiligung der Solisten, von denen sich besonders Katharina van Lokhorst (Klavier), Frau Prof. Dr. Vogelsang (Geige) und der Dirigent Johan Schoonderbeek, der in seinen Bewegungen sparsamer sein müßte, auszeichneten. Dem zweiten Abend gehörte der moderne Teil. Unter Hinzuziehung der Philharmoniker und eines größeren Chores wurden Kompositionen von Anrooy, Dirk Schäfer, Wagenaar und B. Zweers zu Gehör gebracht. Neuzeitlich in unserem Sinne ist keiner der Genannten, dazu ist ihre Sprache weder melodisch noch harmonisch differenziert genug; eine gewisse Bonhomie des Ausdrucks und rechtschaffene Biederkeit der musikalischen Gebärde ist wohl allen eigen. Größeren Eindruck machten die Fragmente aus Zweers' „Gysbrecht von Aemstel“, die unter der tüchtigen Leitung Schoonderbeek's einen schönen Erfolg erzielten. — Alice G. Eldridge besitzt

bereits eine hübsche Dosis Fingerfertigkeit und Temperament, sollte aber vorläufig größere Aufgaben, wie sie ein Beethovensches Konzert auferlegt, meiden. Auch fehlt ihrem Spiel der notwendige Nuancenreichtum, und auch das Gedächtnis erwies sich nicht immer als zuverlässig genug. Stände Dr. Kunwald nicht am Pult als Herr der Situation, — wer weiß, wie die Sache geendet hätte. — Eine neue Klaviersonate (Manuskript) vermittelte uns der Pianist Simeon Maykapar. Dieses Werk aus der Feder Sigfrid Karg-Elerts zeichnet sich durch Ernst des Gehalts und ausgesprochenen Klangsinn aus. Störend ist das oft planlose Ins-Weite-Schweifen, ein den Gang der Handlung aufhaltendes Phantasieren, das nicht immer frei von Verschwommenheit und Exzentrizität ist. Maykapar spielte das schwere Opus überlegen und verdient schon in mnemotechnischer Hinsicht besondere Anerkennung. Auch eigenen Kompositionen, reizend gemachten Bagatellen, Novellettes mignonnes op. 8, war der Pianist ein beredter Anwalt. — Anregend verlief der Hugo Wolf-Abend von Iduna Walter-Choinanus. Die Leistungen der Sängerin sind ja bekannt; und so genügt es, zu erwähnen, daß sie gut disponiert verschiedene Stücke aus dem Italienischen und Spanischen Liederbuch vortrug und an Kapellmeister Friedrich Weigmann einen verständigen und teilnahmsvollen Begleiter zur Seite hatte. — Über einen voluminösen Bariton verfügt Edmond Servator. So mancher wüßte mit so schönen Mitteln etwas anzufangen. Ist doch die Aussprache, die Behandlung des Piano, die Atemtechnik recht weit gediehen. Was aber der Sänger an Geschmacklosigkeiten, Verzerrung des Vortrags, unangebrachtem Gestenspiel zurzeit bietet, läßt den Wunsch offen, ihn alsbald einem unnachsichtlichen Lehrer überantwortet zu sehen, der das gute Material der nötigen Reife entgegenführt und den Schüler von all den hemmenden Untugenden energisch befreit.

Gustav Kanth

Neue Kompositionen hörte man in dem Konzert von Arnold Ebel und Adele Köhne (Deklamation). Gedichte mit melodramatischer Musik von Ph. Gerlach und O. Straus und eine große Zahl von Kompositionen Ebels bildeten das Programm. Die beiden erstgenannten Komponisten kommen für uns hier nicht in Betracht, ihre Musik ist doch zu belanglos. Anders liegt der Fall aber bei Arnold Ebel; dessen Lieder (ich hörte elf Stück) zeigten wenigstens kompositorische Begabung und enthielten überdies manche in der Charakterisierung gut gelungene Parteen. Trotzdem machte keine einzige Komposition einen geschlossenen Eindruck. Es verflüchtete sich vielmehr alles in Einzelheiten, in Detailmalerei. Mangelnde Einheitlichkeit und Originalität sind die Hauptschwächen seiner Komposition, ganz abgesehen von den Stücken, die lediglich in die Gattung der „Papiermusik“ (Fuge der Orgelsonate) gehören. Die Kompositionen wurden vom Publikum nur reserviert aufgenommen. Das ist bei den Berliner Konzertbesuchern eigentlich ungewöhnlich, mag aber in der schlechten Wiedergabe vieler Stücke seinen Grund haben. — Ein eigenes Konzert gab der erste Flötist unserer königlichen Kapelle Emil Prill. Das erste

Konzert dieser Saison, das ein Bläser allein veranstaltete! Das Programm war gut zusammengestellt, es enthielt sich aller Virtuosenmusik und brachte u. a. einige Gelegenheitskompositionen unserer Klassiker (Weber, Mozart). Prill blies diese Stücke mit großer Virtuosität und Meisterschaft, und der große Beifall wird ihm wohl gezeigt haben, daß die Tage der Solomusik für Bläser noch nicht gezählt sind. Wenn nur die Komponisten, dem Beispiel Regers folgend, diese Gattung mehr pflegen wollten! Eine willkommene Abwechslung brachten in dies Konzert die gesanglichen Vorträge von Clara Senius-Erler. — Ellen Sarsen war an ihrem Liederabend außerordentlich stark indisponiert. Ein abschließendes Urteil über ihr Können will ich unter diesen Umständen nicht abgeben. — Auch Emil Liepe hatte sich einer Indisposition wegen entschuldigt, so daß sich das ganze Interesse seiner Konzertpartnerin Helene Morsztyn zuwandte, die mit viel Temperament, wohl auch mit einiger äußerlicher Pose Beethoven, Schumann und Chopin spielte. Nur ihr Schumann- und Chopin-Spiel bestätigte mir die gute Meinung, die ich von ihrem früheren Auftreten her in Erinnerung hatte. Beethoven vermochte sie dagegen nicht überzeugend zu interpretieren. — An einem ähnlichen Programm versuchte sich auch die Pianistin Sophie Davidson. Wenn ihr Spiel auch hin und wieder Spuren pianistischer Begabung erkennen ließ, so gewann ich doch nicht den Eindruck, daß ihr Können für die gestellten Aufgaben irgendwie ausreichte. — Eine schöne, pastose Altstimme besitzt Franziska Bergh. Das ist das einzige Positive, was sich von ihrem Konzert sagen läßt. Im übrigen ist sie noch ganz Anfängerin. — Das Holländische Trio, das in dieser Saison stets mit dem Blüthner-Orchester gemeinsam konzertiert, spielte letzthin nur ein Trio (op. 63) von Schumann. Das Ensemble der Herren Kwast, Petri und van Lier hat sich erfreulich gebessert und es steht zu hoffen, daß die Leistungen des Trios bald die künstlerische Höhe wieder erreichen, die wir aus den früheren Konzerten der Vereinigung noch in der Erinnerung haben. Ferner brachte uns das Konzert eine Novität, ein Klavierkonzert von James Kwast. Es ist gediegen gearbeitet und zeigt in der Führung des Soloparts eine geschickte Hand. Dagegen fehlt dem Ganzen das spezifisch schöpferische Moment. Es ist „Virtuosenmusik“ — eine Gattung, die in unseren Tagen ebenso aufblüht wie die „Kapellmeistermusik“ früherer Jahre. Das Orchester begleitete unter Georg Schnéevoigt recht gewandt, stand aber in der F-dur Symphonie von Brahms nicht auf der gewohnten Höhe seiner Leistungskraft. — Franz Uter besitzt für den Konzertsaal keine ausreichenden Qualitäten. Seine Stimme bedarf vor allem einer größeren Kultur, um intimere Wirkungen erreichen zu können. Weit glücklicher war seine Partnerin Frau Reichner-Feiten, die für Ethel Peake eingesprungen war. Sie verhalf sogar einigen neuen Liedern von Gustav Villain zu einem schönen Erfolg. Der schlicht natürliche Ton dieser Lieder wirkte recht sympathisch und täuschte selbst über die mangelnde Originalität der Tonsprache hinweg. — Jessie Munro debütierte mit einem zu schwer gewählten



Programm. Ihr Spiel zeigte viele Lücken und hätte beinahe den guten Eindruck verwischt, den man immerhin aus ihrem Beethovenspiel gewann. — Ein junger Cellist, Gino Francesconi, erweckte Hoffnungen für seine musikalische Laufbahn. Ein schöner, voller und runder Ton und musikalisches Verständnis sind die Vorzüge seines Spiels, denen allerdings auch einige Mängel der technischen Ausbildung gegenüberstehen.

Georg Schünemann

Ella Jonas hat es zwar verstanden, sich einen Namen als Klavierspielerin zu machen, indessen — wenn man von den rein technischen Vorzügen oder ihrer gewaltigen Kraft absieht — entbehrt ihr Spiel jeder inneren Wärme und darum jedes seelischen Reizes. Ihr Konzert gewann aber durch die Mitwirkung von Lili und Alexander Petschnikoff, mit deren Hilfe sie die zweite Serenade für zwei Violinen und Klavier op. 9 von Sinding aus der Taufe hob: ein reizendes, überaus anmutig melodisches Werk, das starken Beifall auslöste. In der Grieg'schen Ballade ließ die Konzertgeberin selbst ihre Technik im Stich: das war eine ganz unzulängliche Leistung. — Lucie Arndt singt mit viel Empfindung und gestützt auf ein schönes Stimmmaterial; aber diese Stimme ist leider mit vielen unschönen oder nicht genügend gebildeten, d. h. halsigen und gaumigen Tönen durchsetzt, so daß es noch heißer Arbeit bedarf, um die Mängel auszugleichen. — In Alfred Schroeder begegnen wir einem wirklichen pianistischen Talent, das freilich noch nicht immer ganz abgeschliffen ist, oft mit übermäßigem Lärm, zu viel Pedal, selbst gelegentlich unsauberer Technik arbeitet — aber doch eben ein starkes Talent ist. — Dr. Fery Lulek weiß zwar seine Vorträge intelligent zu gestalten und dramatisch zu beleben, aber der Ton wird infolge der unnatürlichen dunklen Tongebung unfrei und kann sich nicht entwickeln. — Ema Wolfsthal ist trotz ihrer Jugend bereits eine recht tüchtige Geigerin. Sie sollte nur das technische Element nicht zu stark bevorzugen; ihr warmer Ton, ihre schöne leichte Bogenführung befähigen sie schließlich noch zu anderen Dingen. — Ludwig Persinger rückt immer mehr in die vorderen Reihen der guten Violinspieler ein; neben dem soliden Können ist es wohl die famose Musikantennatur, die seine Vorträge so sympathisch macht. Übrigens hatte er sich eine recht undankbare Aufgabe gestellt: Lalo's F-dur Konzert mit Klavierbegleitung! Hätte er nicht in Max Laurischkus einen trefflichen Begleiter gehabt, so hätte die Gefahr der gänzlichen Eindruckslosigkeit nahe gelegen. — Margarita Allardice Witt ist noch sehr jung; ihr Geigenspiel dürfte sich also noch verinnerlichen, ihre Technik, die schon sehr respektabel ist, sich noch glätten und auch das rhythmische Gefühl sich festigen. — Der Klavierabend von Joseph Schwarz bot viele interessante Momente; die Brillanz der Fingertechnik machte einen besonders günstigen Eindruck. Dagegen ist der Ton nicht eben modulationsfähig, und Bachs chromatische Fuge wurde infolge übermäßigen Pedalgebrauchs nicht plastisch genug dargestellt. — Leistungen wie die von Jacoba Laute und Anton Lampe gehören nicht in einen Konzertsaal. Der begleitende Marcel van Gool spielte

— und das war noch das einzige Erträgliche — Brahms' Rhapsodien op. 97 brav und tüchtig. — Zu einem Sonatenabend hatten sich die Pianistin Elly Ney und die Geigerin Eugenie Konewsky vereinigt. Da beide gute Musikernaturen sind, bei denen feines Stilempfinden sich mit technischer Reife vereint, so kamen höchst erquickliche Leistungen zustande. Allerdings muß konstatiert werden, daß die Pianistin die Bedeutendere ist. — Wanda Landowska hat sich zu einer Spezialistin des Cembalospiels herausgebildet. Da sie sich außerdem in die Epochen der Bach, Rameau, Couperin und anderer alter Klaviermeister ganz und gar hineingelegt hat, so interessieren ihre Vorträge, bei denen sie übrigens auch den modernen Flügel zu Wort kommen läßt, sehr stark. Der silberne Klang des Cembalo umspinnt uns noch immer mit eigenem Zauber; freilich ist Bachs c-moll Phantasie gerade eins von den Stücken, in denen das moderne Klavier vorgeahnt ist, und die sich deshalb für Cembalo weniger eignen, als z. B. die Bourrée in a-moll. — Louis Closson interessierte durch die Klarheit, mit der er das thematische Geäder bei Bach bloßlegte. Mozart aber spielte er nicht schlicht genug; in dem Bestreben, zu färben, setzte er polterndes Forte neben säuselndes Piano und verließ dabei den goldenen Mittelweg. — Thomely Gibson verfügt über ein gutes Baßmaterial und unterstützt seine Vorträge wesentlich durch eine gute Aussprache. Seine Partnerin Karen Kaurin läßt ziemlich kalt. Ihrer Stimme fehlt trotz der tiefen Töne das wohligwarme Timbre des echten Alt.

Max Burkhardt

BRAUNSCHWEIG: An größeren Konzerten im Februar sind bemerkenswert: das des Cäcilienvereins (Robert Settekorn) mit der Es-dur Messe von Schubert; ein Abend des Vereins für Kammermusik; das dem Andenken Schumanns und Chopin's gewidmete letzte Abonnementskonzert der Hofkapelle mit Emil Sauer als Gast; ferner das von Erika Wedekind mit Prof. Lutter und Frau, ein Liederabend von Hans Spies und Hofkapellmeister Riedel und der glanzvolle Schluß durch Franz von Vecsey.

Ernst Stier

BREMEN: Die jüngsten Orchestergaben der Philharmonie standen auf gewohnter Höhe, ohne gerade besondere Überraschungen zu bringen. Neben zwei immerhin hervorragenden Erzeugnissen künstlerischen Raffinements, Strauß' „Heldenleben“ und Berlioz' „Symphonie Fantastique“, gab es im wesentlichen die alten lieben Lieder, was übrigens ohne jeden ironischen Beigeschmack verstanden werden möge. Ein Brahms-Abend zeigte Ernst Wendel in seinem eigentlichsten Elemente und gab zugleich dem Philharmonischen Chor Gelegenheit, mit dem „Parzengesang“ und dem „Schicksalslied“, sowie der „Rhapsodie“ (Hertha Dehmlow) den unlängst gepflückten Lorbeeren noch ein paar hübsche Zweige hinzuzufügen. Als Neuheit — in Anwesenheit des Verfassers — brachte man eine wirklich lustige Lustspielouvertüre von Leone Sinigaglia, die sich mit bestem Grunde einer recht warmen Aufnahme erfreute. An virtuoson Kräften machten wir die angenehme Bekanntschaft von Carl Flesch, der mit Joachims Ungarischem Konzerte den vollgültigen

Beweis ablegte, daß er — und nicht nur in technischer Hinsicht — den höchsten Aufgaben gewachsen ist, und von Wilhelm Backhaus, der als duftiger Chopinspieler die große Mehrheit der Hörer hoch entzückte, während anspruchsvollere Gemüter seinem Spiele allerdings ein Mehr an Klangfülle und Energie gewünscht hätten. Julia Culp errang mit einem im Rahmen der Philharmonie gegebenen Liederabend wieder glänzende Triumphe. — Einen nicht minder stürmischen Erfolg brachte Ernst Wendel das prächtig gelungene Frühjahrskonzert des Lehrer-Gesangvereins, in dem er neben dem Brahmschen „Rinaldo“ und Schuberts „Gesang der Geister über den Wassern“ eine eigene Tondichtung vorführte: „Das Grab im Busento“, ein mit glänzenden Orchesterfarben ausgestattetes Chorwerk, das, wenn auch vielleicht zu reich an kraftvollen Höhepunkten, doch in seiner ganzen Haltung einen bedeutenden Eindruck hinterläßt und als eine wertvolle Bereicherung der einschlägigen Literatur gelten darf. Eine zweite, überaus amüsante Neuheit bildete Arnold Mendelssohns „Der Schneider in der Hölle“, ein höchst drolliger musikalischer Scherz, dessen burleske Solopartie dem Tenoristen George A. Walter noch günstiger lag als der „Rinaldo“.

Gustav Kißling

BRÜSSEL: Edgar Tinel hatte im zweiten Konservatoriumskonzert eine kleine Chopin-Feier veranstaltet. De Greef spielte ausgezeichnet das f-moll Konzert und mit dem vortrefflichen Cellisten Jacobs eine Polonäse; Mme. Pacary vom Monnaie-theater sang mehrere polnische Lieder. Overtüre, Scherzo und Finale von Schumann und die Schottische Symphonie von Mendelssohn ließen die hervorragenden Eigenschaften des herrlichen Orchesters in hellstem Lichte erstrahlen. — Im fünften Konzert Durant fand der Cellist Hollmann mit seinem graziösen Spiel (Konzert No. 2 von Saint-Saëns, Andante von Molique) große Anerkennung. Die zweite Symphonie von Borodine, „Tasso“ von Liszt und der „Zauberlehrling“ von Dukas wurden sehr schwungvoll gespielt. — Das fünfte Konzert Ysaye dirigierte Otto Lohse aus Köln mit durchschlagendem Erfolge „Benvenuto Cellini“ von Berlioz, „Eroica“, „Les Préludes“ von Liszt und das „Meistersinger“-Vorspiel. Im Schumannschen Konzert und Andante spinato, sowie einer Polonäse von Chopin erntete Cortot mit seinem durchdachten, oft etwas sehr reservierten Spiele lebhafteste Ovationen. — Im vierten Concert populaire spielte Dupuis seinen Trumf aus: Strauß-Wagner: „Tod und Verklärung“, Monolog aus „Elektra“ (Thila Plaichinger), „Till Eulenspiegel“, Siegfried-Idyll, Trauermusik und Finale aus „Götterdämmerung“. Orchester wundervoll. Frau Plaichinger sang mit unzureichenden Stimmmitteln und auffallendem Mangel an Temperament. — Cortot, Thibaud und Casals veranstalteten eine Schumann-Feier, in der sie die drei Trios in vollendeter Weise zu Gehör brachten. — Der vielversprechende junge ungarische Geiger Szigeti gab seine Visitenkarte ab. Er wird wohl noch von sich reden machen.

Felix Welcker

BUDAPEST: Der diesjährigen Konzertsaison haben wir eine schier erdrückende Fülle künst-

lerischer Anregung zu verdanken. Ein hervorstechender Zug der Saison ist die Zunahme der Orchesterkonzerte und der kammermusikalischen Veranstaltungen, jedenfalls auch ein Beweis des Erstarkens der musikalischen Aufnahmefähigkeit des Publikums. Das Programm selbst stand vorwiegend im Zeichen der klassischen Symphonie, der russischen Tonkunst und der modernsten Programmmusik. Von Beethoven allein hörten wir die Symphonien drei, vier, fünf, sechs, acht, überdies vieles von Bach, Händel, Haydn und Mozart. Die Philharmoniker vermittelten uns ferner die Bekanntschaft mit je einer Symphonie von Balakireff und Skrjabin und dem c-moll Klavierkonzert von Rachmaninoff. Als Novitäten erschienen in jüngster Zeit Noren's „Kaleidoskop“, das auch hier einschlug, und zwei Arbeiten ungarischer Neupressionisten: Aladár Radó's symphonische Nachdichtung von Petöfi's „Niedre Schänk' an Dorfesende“, die durch feine Naturstimmung fesselte, und Alexander Szegeheő's kongeniale Vertonung einer Meisterballade von Arany, „Held Bor“, in ihrer bizarren Kühnheit, dem Reichtum der Stimmungen, der Phantastik der Formen und dem Kolorit des Orchesters eine der interessantesten Erscheinungen tonsymbolistischer Virtuosität. — Aus dem Programm des Akademie-Orchesters seien als die bemerkenswertesten Novitäten Paul Juon's hübsches Tonbild „Die Wächterweise“ und namentlich Dohnányi's neue viersätzige „Suite“ für großes Orchester hervorgehoben, diese schon aus dem Grunde, weil zu dem hohen inneren Adel und der klassischen Abgeklärtheit der Form, die noch das einleitende „Andante con variazioni“ beherrschen, in den späteren Sätzen — zum ersten Mal bei diesem Komponisten — ein spekulatives Raffinement äußerlicher Klangkombinatorik tritt, die mehr verblüfft als erfreut. — Das Wiener Konzertverein-Orchester unter Ferdinand Löwe begeisterte durch die unvergleichliche Wiedergabe ebenso von Tschai-kowsky's „Pathetischer“ wie von Strauß' „Till Eulenspiegel“ und einer Mozartschen Streicherserenade. — An der Spitze des Tonkünstler-Orchesters erschien in den letzten zwei Konzerten Felix Weingartner, dessen vornehme Künstlerschaft namentlich in der Interpretation der c-moll Symphonie Beethovens und seiner eigenen symphonischen Dichtung „Gefilde der Seligen“ — wohl der gewinnendsten Äußerung seines schöpferischen Talentes — in Erscheinung trat. — Eine stete künstlerische Entwicklung nimmt das von Kun geleitete, junge Landes-Symphonieorchester, das uns jüngst die Bekanntschaft mit César Francks einziger Symphonie und der symphonischen Dichtung von Loeffler „Der Tod des Tinagiles“ (nach Maeterlinck) vermittelte. — Von kammermusikalischen Veranstaltungen verdanken wir außer den heimischen Quartett-Vereinigungen Kemeny-Schiffer und Grünfeld-Son anregungsvolle Abende den Brüssellern, dem Sevcik- und dem ausgezeichneten Klingler-Quartett, dem „Russischen Trio“, dem Trio Dohnányi-Marreau-Reger und dem Trio Hubay-Popper-Friedman; Sonaten-abende gaben Vecsey-Dohnányi, Marreau-Reger, Gérardy-Gönczy, Kerpely (Cello)-Bartók. — Der Solistenkonzerte gab es eine



schier endlose Flut, bloß die Meister der Violine schienen heuer Budapest meiden zu wollen. Von großen Geigern hörten wir nur Burmester, Szigeti (der ein neues hübsches Konzert von Hamilton Harty brachte) und Efrem Zimbalist; von Pianisten Paderewski (der kühler ließ), Sauer, Friedman, Sapellnikoff, Dohnányi, Theodor Szántó und Emerich Keéri-Szántó, Alice Ripper, Vera Schapira und Lily Márkus. — Von vokalen Veranstaltungen waren die interessantesten ein Kompositionsabend von Jenő Hubay, an dem etwa 20 Lieder dieses edel begabten Lyrikers zum Vortrag gelangten, und ein Liederabend von Valborg Svárdström, an dem die Künstlerin die preisgekrönten Werke in der von ihr gestifteten 2000 Kronen-Konkurrenz für ungarische Kunstlieder zu Gehör brachte. Von alten lieben Gästen hörten wir wieder die Culp, Gerhardt und Kurz, von neuen Erscheinungen gefielen besonders die dramatischen Künstlerinnen Leffler-Burckard und Hafgreen, der Baritonist Franz Steiner und vornehmlich Frieda Hempel, obschon die feinstgeschliffene Virtuosität der Diva mehr zu blenden als zu erwärmen vermochte.

Dr. Béla Diósy

DORTMUND: Bachs h-moll Messe erfuhr durch den Musikverein unter Janssen eine Aufführung von erhebender Weihe. Unter den Solisten ragte die Altpartie von Else Schünemann besonders hervor. — Neu war „Von den Tageszeiten“ von Fr. E. Koch. Das musikalisch gediegene Werk fand unter Holtschneider eine recht lobenswerte Wiedergabe, befriedigte aber infolge der mit Ausnahme des „Abend“ zu gleichmäßig ernsten Stimmung und der langen Einzelgesänge nicht ganz die gehegten Erwartungen. — Der Glanz und die künstlerische Schulung von Hüttners Orchester traten in einem Wagner-Konzert des Philharmonischen Vereins bei dem „Parsifal“-Vorspiel und Bruchstücken anderer Werke von neuem zutage. Schütz aus Wiesbaden sang mit sieghafter Stimme Szenen aus dem „Ring“. — Helene Staegemann-Sigwart erfreute im letzten Philharmonischen Solistenkonzerte durch den sauberen und geläuterten Vortrag einer Reihe alter und neuer Lieder, und Fr. Laurent machte durch die künstlerische Wiedergabe von Gernsheim's Violinkonzert ihrem Lehrer Marteau alle Ehre. Zur Uraufführung kam die Tondichtung „Zu einem Drama“ von Gernsheim. Sie baut sich auf zwei Hauptthemen, einem rhythmisch-trotzigen und einem melodisch-versöhnenden, auf und steigert sich bei vielen kontrastischen Feinheiten zu zwingender Gewalt. Frei von allem Überladenen in den Ausdrucksmitteln, gewährt sie eine klassische Klarheit, an der man erkennt, daß dem Autor die Schönheit der Form als oberstes Gesetz gilt. Momente tiefster Klage und erschütternder Leidenschaft, dem Gange eines Dramas entsprechend, wechseln ab und halten den Hörer in Spannung. Von inniger Schönheit ist die Liebesszene des Mittelsatzes in Ges-dur, auf deren Thema sich das Finale gründet, gleichsam als Apotheose das Werk versöhnend abschließend, das unter des Komponisten Leitung eine begeisterte Aufnahme fand. — In einem rühmenswürdigen Konzerte des Sängers und Pianisten Schirmer traten diese

Individualitäten in wirksamen Wettbewerb, während die Bühnensängerin Toni Seiffert aus Kassel die Feinheiten des Konzertgesanges vermissen ließ.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Im 5. Hoftheaterkonzert der Serie B gelangte das Phantasiestück für großes Orchester „Aus den Gärten der Semiramis“ von Bernhard Sekles zur Uraufführung und erzielte einen freundlichen Erfolg. Der Komponist, der sich bei der hiesigen Tonkünstlerversammlung 1907 durch seine prächtige „Serenade für elf Soloinstrumente“ vorteilhaft bekannt gemacht hatte, hat in seinen „Liedern aus dem Shi-King“ bewiesen, daß ihm orientalische Stoffe besonders zusagen. Darum ist es begreiflich, daß es ihn als modernen Musiker reizen mußte, die sagenumwobenen, und als Weltwunder gepriesenen Gärten der Semiramis, die so viel Pracht und Herrlichkeit, Liebe, Haß und Grausamkeit sahen, mit allen Farben des neuzeitlichen Orchesters zu schildern. Aber er gibt sich dem Stoffe nicht vollständig hin; eine gewisse Zurückhaltung ist allenthalben bemerkbar, und man hat den Eindruck, als scheue sich der Komponist, den Orient mit rücksichtsloser Realistik zu schildern. Er beginnt mit einer klangschönen Naturszene, die das Erwachen des Lenzes darstellen soll; dann folgt der Einzug der Königin, ein Tanzfest und am Schlusse eine Anbetung der Sonne. Alles ist höchst achtungsgebietend in Inhalt und Form, aber man wird nicht recht warm bei der Sache, es mangelt der große zwingende Zug im Ganzen. Hermann Kutzschbach arbeitete die Neuheit mit voller Hingabe heraus. Solist war der Pariser Klaviervirtuose Robert Lortat-Jacob, der sich mit dem Vortrag des Grieg'schen a-moll Konzerts als ein sehr feiner und vornehmer Klavierspieler erwies, aber einen außergewöhnlichen Erfolg nicht erringen konnte. — Der Mozartverein unter Max von Hakens Leitung brachte in seinem 3. Konzert zwei alte Neuheiten heraus, eine Arie der Kleopatra aus „Julius Cäsar“ von Händel, die mehr oratorienmäßig als dramatisch wirkte, obwohl sie von Emilie Ulrich (Kopenhagen) mit bedeutendem Ausdruck gesungen wurde, und ein Flötenkonzert G-dur von Mozart, das der Meister im Jahre 1777 für ein Salzburger Konzert seiner Schwester dem Flötisten Cosel schrieb. Es gelang der großen Kunst Philipp Wunderlichs, mit dem Werke einen starken Erfolg zu erzielen, obwohl eigentlich nur das Adagio echten Mozartwert besitzt. Der sonore Klang der Boehm-Flöte, die der Künstler spielte, entsprach wohl dem Charakter der beiden raschen Sätze nicht ganz; hier wäre eine Flöte alten Systems besser am Platze gewesen. Den Schluß des genussreichen Abends bildete die künstlerisch vollwertige Wiedergabe des Beethovenschen Klavierkonzerts Es-dur durch Bertrand Roth. — Das Leipziger Gewandhausquartett schloß seine diesjährige Konzertreihe in Gemeinschaft mit Emil Kronke so prachtvoll ab, daß man nur hoffen kann, die ausgezeichneten Künstler auch in der nächsten Saison hier wieder zu hören. — Das Bachmann-Trio verhalf einem Klavierquartett d-moll von Dora Pejacevich zur Uraufführung; ohne in Erfindung und Ausdruck eigene Persönlichkeit zu verraten, offen-

bart das Werk Sinn für Klangsönheit und Formensinn. Die Sängerin v. Argasinska konnte nur mäßigen Ansprüchen genügen. — In Dettmar Dressel lernte man einen hochbegabten jungen Violinisten kennen, und Franz v. Vecsey bewies, daß er aus dem geigenden Wunderknaben ein ausgereifter Künstler von Genie geworden ist, an dem, abgesehen von der verblüffenden technischen Meisterschaft, die stolze Herbheit des Tones und die rhythmische Belebung des Spiels besonders sympathisch berühren. — In Leo v. Horgot lernte man einen Sänger von seltsamen Stimmitteln kennen, von denen es zweifelhaft ist, ob man sie als Tenor mit baritonalem oder Bariton mit tenoralem Klang bezeichnen soll. Wenn das Organ fest und sicher durchgebildet ist und der Sänger im Vortrage mehr Individualität entfaltet, kann er eine Zukunft haben. — Zwei Klavierabende von Max Pauer zeigten diesen hochbedeutenden Künstler auf der Höhe seiner Kraft; ein Beethovenabend von Laura Rappoldi-Kahrer und Adrian Rappoldi schloß die zyklische Wiedergabe sämtlicher Violinsonaten des Meisters in glänzender Weise ab. — Das Palmsonntagskonzert der Königlichen Kapelle brachte unter Adolf Hagens Leitung wieder die „Neunte“ sowie die Schlußszene des ersten Aktes und den Karfreitagszauber aus Wagners „Parsifal“, seit Jahren das stereotype Programm dieses festlichen Musikabends, der vielleicht gewinnen würde, wenn man versuchen wollte, zu der „Neunten“ eine andere Ergänzung zu finden. Denn wenn Parsifal und Gurnemanz in Fräcken auf der Bühne stehen, so entspricht dieser Eindruck doch keinesfalls der Weihe, die über Wagners letztem Werke liegt. Das Soloquartett der Beethovenschen Symphonie war mit Erika Wedekind, Franziska Bender-Schäfer, Johann Sembach und Léon Rains vorzüglich besetzt. — Die Dresdener Volkssingakademie führte unter Leitung von Johannes Reichert „Wanderers Sturmlied“ von Richard Strauß und die Schumannsche „Manfred“-Musik in der Konzert-Bearbeitung von R. Pohl auf und bewies damit wieder ihre staunenswerte Leistungsfähigkeit im Chorgesang. — Der Tonkünstlerverein vermittelte die Bekanntschaft mit einem F-dur Sextett für zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Celli von Joseph Lederer, das eine sehr beifällige Aufnahme fand. Das noch ungedruckte Werk ist eine sehr schöne und wertvolle Arbeit, an dem besonders der quellende Reichtum einer edlen Melodik angenehm auffällt. Der zweite Satz, ein Andante in B-dur, atmet Wohllaut und innigste Empfindung und auch die anderen Sätze zeugen von dem seltenen Talent des Tonsetzers, der auch durch aparte Harmonik und geschickte Verwendung der Instrumente sein tüchtiges Können und hohes Wollen offenbart. — Eigenartig war die Umrahmung eines Bach-Abends von Alfred Sittard, der mit außerordentlicher Feinheit, Klarheit und Charakterisierungskunst eine lange Reihe von Präludien und Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier“ spielte, und zwar in dem intimen, nur durch Kerzen erleuchteten Saale der Galerie Arnold inmitten einer großen Kollektion von Porträts von Anton Graff. In dieser Umgebung diese Musik in so hervorragender Weise zu

hören, bedeutete in der Tat eine stille Stunde der Sammlung in dem reichbewegten, lärmenden Konzertleben. — Der Klavierabend von Richard Burmeister zeigte, daß dieser bedeutende Künstler sich vom Virtuositentum befreit und in erfreulichster Weise verinnerlicht hat. Seine Interpretation zweier Beethovenscher Sonaten und einer Reihe von Chopin'schen Kompositionen ließ ihn auf der Höhe reifer, eigenpersönlicher Künstlerschaft erscheinen. — Auch Telemaque Lambrino's Klavierabend verdient lobende Erwähnung.

F. A. Geißler

ELBERFELD: Im 5. Abonnementskonzert der Konzert-Gesellschaft zeigte Artur Schnabel besonders in Brahms' B-dur Konzert alle Vorzüge seines bedeutenden gediegenen Könnens, während das Orchester sich namentlich in der Coriolan-Ouvertüre, der Chor in Gesängen von Loewe und Kahn auszeichneten. — Im 7. volkstümlichen Symphoniekonzert erwarb sich Hedwig Schöll durch den temperamentvollen Vortrag des Lisztschen Es-dur Konzerts reichen Beifall. — Im 3. Solistenkonzert der Konzertgesellschaft gaben Beethoven gemeinsam mit Dr. Hans Haym gespielte Kreutzer-Sonate und kleinere Stücke von Händel, Mattheson, Gossec und Tschaiowsky Carlotta Stubenrauch Gelegenheit, die wertvolle Eigenschaft ihrer Kunst: die glückliche Verschmelzung deutscher Solidität und französischer Eleganz, im besten Lichte zu zeigen. Arthur van Eweyk liegen und gelangen die Schubertschen Lieder am besten. — Der Lehrer-gesangsverein brachte in seinem Konzert Chöre von Bruch, Schubert und Hegar ebenso vorzüglich zum Vortrag wie Volkslieder mit Sopransolo von Othegraven. Julius Buths (Düsseldorf) und Hans Haym spielten die Mozartsche Sonate für zwei Klaviere und die Variationen über ein Beethovensches Thema von Saint-Saëns künstlerisch vollendet, wie aus einem Guß. So schön auch das „Nordische Vokal-Trio“ seine schwedischen, norwegischen und deutschen Volkslieder sang, wollte es sich doch nicht recht in den Rahmen eines derartigen Konzerts fügen. Als Dirigent und Begleiter bewährte sich Dr. Haym wieder aufs beste.

Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Das vorletzte Freitagskonzert unserer „Museumsgesellschaft“ brachte uns die mit sehr gemischten Gefühlen aufgenommene hiesige Erstaufführung der Mahlerschen Siebenten Symphonie, eines Werkes, das mit den bekannten technischen Vorzügen und Allüren des Komponisten impressionistisch-ideyllische Reize und lärmend-banale Feststimmungen, Geheimnisdunkel und Seelenlichter pastoralen und serenadenähnlicher „Nachtmusiken“ mit „schattenhaft“ und schleierlos erfindungsarmen Scherzo-Oden und unverhältnismäßig anspruchsvollen Längen zu vereinen sucht. Die Symphonie dauert 1½ Stunden. Sie fand unter Mengelbergs virtuoser Leitung eine Wiedergabe durch unser treffliches Opernorchester, das ihren Schwierigkeiten fast stets sich gewachsen und erst im Schlußsatz einige Ermüdung und Unsicherheit zeigte. Solisten des Abends war die amerikanische Geigerin Kathleen Parlow, die dem Brahms'schen Violinkonzert zwar nicht durchweg gewachsen war, ihm aber im lyrischen



Ausdruck und in der Kadenz des ersten Satzes gut entsprach. Daneben konnte nur noch Webers „Oberon“-Ouvertüre Platz finden. Sie wurde sehr eindringlich zu Gehör gebracht. Romantisches war es auch, was uns Mengelberg im letzten Sonntagskonzert in Erinnerung brachte: Mendelssohns a-moll Symphonie und Schumanns „Manfred“-Musik, beides wohl vorbereitet und mit ausgezeichneten Solisten. — Eine rein musikalisch gehaltvollere Novität brachte Max Kaempfert in seinem letzten Symphoniekonzert mit der zwar etwas eklektischen, aber warm empfundenen und schön instrumentierten h-moll-Symphonie Fritz Volbachs, die lebendige Ausführung und freundliche Aufnahme fand. — In der Kammermusik unserer Stadt, die leider etwas zersplittert ist, hatten letzthin die prächtig eingespielten Romanen Cortot, Thibaud und Casals am vorletzten Abend der „Museums-gesellschaft“ schönsten Erfolg. — Das Ensemble der Herren Rehberg, Davisson und Keiper brachte uns in wohlabetönten und verständnisvollem Spiel Beethovens Trios op. 1 (Es-dur) und op. 97 (B-dur) näher; Dr. Fery Lulek wirkte hier, im Vortrag sehr anregend, technisch jedoch sehr unausgeglichen, als immerhin vielversprechender Gesangssolist mit. — Einen ausgezeichneten Geiger und erfreulichen Komponisten lernte man in Alberto Randegger kennen, der im Verein mit dem gleichfalls sehr tüchtigen Pianisten Mario Paci Sonaten von sich selbst (op. 15), Volkmar Andreae (op. 4, ein erfindungsreiches, fesselndes Werk) und Richard Strauß (die musikfreudige, feurige Es-dur-Sonate) spielte. — Weniger Erfolg hatte die noch unfertige Geigerin Nicoline Zedeler. — Erwähnt sei ferner noch die Sängerin Frieda Hamerschmidt, die Arien und Lieder von Mozart, Beethoven, Schumann, Weber, Sulzbach und dem Unterzeichneten vortrug. — Im letzten Freitagskonzert der „Museums-gesellschaft“ brachte Mengelberg die „Harold“-Symphonie von Berlioz (Solobratsche: Henri Casadesus-Paris) und Vorspiel, „Karfreitagszauber“, Verwandlungsmusik und Schlußszene des ersten Aufzugs von „Parsifal“ eindringlich und wohl vorbereitet zu Gehör. In den „Parsifal“-Szenen verhalfen Mitglieder des „Cäcilienverein“, sowie die Herren Denys, Mahlau und Schuller mit zu schönem Erklingen. — Der „Cäcilienverein“ brachte am Karfreitag wiederum Bachs Matthäus-Passion zu wohlgelungener Aufführung. Mengelberg hatte sie mit lebendigem Ernst erfaßt, und von den Solisten, die nur einiges verschleppten, — Alida Noordewier, Pauline de Haan-Manifarges, Jacques Urlus, Gerard Zalsman und Adolf Müller, — wurde Gutes geleistet. — Der zweite große gemischte Chor unserer Stadt, der „Rühlsche Gesangverein“ brachte in seinem letzten Konzert Beethovens Missa solemnis unter der temperamentvollen Leitung seines jungen Dirigenten Karl Schuricht frisch und überzeugend zu Gehör. Alida Noordewier, Alice Aschaffenburg, Paul Reimers und Rudolf Moest waren hier die tüchtigen Gesangssolisten; das Violinsolo im „Benedictus“ spielte Henri Marteau in künstlerisch nobler Art. In all diesen Konzerten hielt sich unser angestregtes Opernhausorchester ausgezeichnet. — Von größeren Vereinskonzerten wäre noch das zweite

unseres stimmenstarken „Lehrergesangsvereins“ zu nennen, der unter der umsichtigen Leitung von Maximilian Fleisch wieder Älteres und Neuere (letzteres als Komposition ziemlich belanglos) sorgsam abgetönt zum Vortrag brachte, und in dem Johanna Dietz und Max Schwarz solistisch Gutes boten; ferner das zweite Konzert des ausgezeichneten „Dessoffschen Frauenchors“ mit einem Brahms-Abend. — In der letzten Kammermusik der „Museums-gesellschaft“ sang uns das bewährte Ehepaar Kraus-Osborne verschiedene Lieder und Duette mit meist guter künstlerischer Wirkung, von Felix Mottl vorzüglich begleitet. — Ein anderer Lieder- und Duettenabend, den Mientje Lauprecht-Lammen und Ludwig Heß veranstalteten, brachte ein interessantes Programm mit seltener gehörten Gesängen von Schubert, Hugo Wolf, Dvořák und Ludwig Heß zu Gehör und hinterließ tiefe Eindrücke durch die Intensität der Vorträge. — Gehaltvollere Klavierabende gaben schließlich noch Willy Renner von hier und Joseph Lhévinne, ein Russe mit weich-poetischer Gestaltungsgabe und glänzender Technik, während ersterer mehr Kraftnatur zu sein scheint und die herbe Klarheit seines Spiels noch mit mehr Farbe und Feinheit ausgleichen sollte. Theo Schäfer

HANNOVER: Die letzten großen Konzerte der Saison waren: das 8. Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle unter Boris Bruck (Symphonie mit dem Paukenschlag von Haydn und Mozarts „Jupiter“-Symphonie; Professor Riller trug Dvořák's Violinkonzert mit großer Delikatesse vor), ferner die Karfreitagsaufführung der Matthäus-Passion durch die Musikakademie (Josef Frischen). Die Solisten — Tilia Hill, Paula Weinbaum, Richard Fischer und Theodor Heß van der Wyk — standen nicht auf der Höhe der chorischen Leistung. — Mit einer hervorragend gelungenen Wiedergabe des Beethovenschen cis-moll Quartetts und des Schubertschen C-dur Streichquintetts beendete das Riller-Quartett seinen diesjährigen Kammermusik-Zyklus.

L. Wuthmann

KARLSRUHE: Im letzten Abonnementskonzert des Hoforchesters, mit Leopold Reichwein als Dirigent, erzielte neben Wagners „Faust“-Ouvertüre Max Regers formschöne, geist- und empfindungsreiche Serenade op. 95 dank der stimmungsvollen Ausführung starke Wirkung. — Der Bachverein brachte unter Max Brauer in seinen beiden letzten Konzerten Händels selten aufgeführtes lyrisch-pastorales Oratorium „Susanna“ und Bachs „Hohe Messe“ eindrucksvoll heraus. — Der Männergesangverein „Liederhalle“ bot unter L. Baumann in einem gut gelungenen Karfreitagskonzert außer einigen begleiteten und a cappella-Chorsätzen als Hauptnummer Cherubini's Männerchor-Requiem. — In Solistenkonzerten ließen sich Lula Gmeiner, Burmester, Vecsey, Artur Schnabel u. a. erfolgreich hören.

Franz Zureich

KASSEL: Die letzten Konzerte der Königlichen Kapelle brachten außer Werken von Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms den „Till Eulenspiegel“ von Strauß und zum erstenmal die ebenso gehaltvolle als wirksame h-moll

Symphonie von Volbach und Sinigaglia's sonnigklare, graziöse Ouvertüre „Le Baruffe Chiozotte“. In allem bewährte die Kapelle unter Franz Beier ihren alten Ruf. Von Solisten hörten wir dazu W. Miller, A. Schnabel, der mit Brahms' d-moll Konzert einen großen Eindruck machte, Fr. Grützmaker, R. Hoppen, O. Weinreich und Alexander Petschnikoff. — Von zwei Konzerten des Oratorienvereins unter C. Hallwachs hatte das eine ein gemischtes Programm mit einem Chor aus Beethovens „Ruinen von Athen“, den Deutschen Tänzen von Schubert-Flitner und dem prächtig dargebotenen „Feuerreiter“ Hugo Wolfs, während Erika Wedekind und A. von Rössel Gesangs- und Klaviersoli boten; das andere hatte Händels „Messias“ zum Inhalt, der mit den Solisten Frl. Becker, Frl. Oppermann und den Herren Ankenbrank und de Garmo zu schönster Wirkung kam. — Mit dem jüngeren „Philharmonischen Chor“ (Dirigent Nagel) und der Königlichen Kapelle bot Franz Beier eine durchaus würdige Aufführung von Bachs h-moll Messe. Von den Solisten Frl. Bußjäger, Emmi Leisner, Baldszun und Wuzél errang die Palme die durch Stimmittel und Vortragskunst gleich imponierende Altistin. — Den Herren Hoppen, Kruse, Keller, Monhaupt ist außer vielen anderen Genüssen die Bekanntschaft mit Dohnányi's interessantem Des-dur Quartett zu danken. Um ihre Aufführungen machte sich wieder verdient der Pianist Ernst Zulauf, der außerdem mit einem Klavier (Klassiker)-Abend seine zahlreichen Freunde erfreute. — In Begeisterung versetzten wieder die Böhmen, mit denen zugleich sich Fery Lulek als feinsinniger Liedsänger vorstellte, und Willy Burmester, begleitet von Stefaniai. Dr. Brede

KÖLN: Sinigaglia's neue Serenade für Violine, Viola und Violoncell fand beim 7. Abend des Gürzenich-Quartetts eine recht gute Wiedergabe, und zumal die stärkere Eigenart der ersten Hälfte sprach allseitig an. Weiter hörte man das Beethovensche Quartett G-dur (Werk 18) und Dvořák's interessantes Klavierquintett. Zu den Herren Bram Eldering, Carl Körner und Friedrich Grützmaker gesellte sich für Josef Schwartz, der sich an der Hand verletzt hatte, als Bratschist der so schnell zu besonderer Beachtung gelangte Kölner Adolf Busch zu rühmlicher Ausführung, während Therese Pott den Klavierpart des so recht slawisch anmutenden, melodiosen Quintetts ganz ausgezeichnet zur Geltung brachte. — Die „Deutsche Vereinigung für alte Musik“ ließ sich in der Musikalischen Gesellschaft unter Anwendung der entsprechenden Saiteninstrumente in Kompositionen des 18. Jahrhunderts vernehmen und wußte immerhin lebhaft zu interessieren. — Die Anwesenheit des im Gürzenich aufgeführten Hans Huber aus Basel gab Veranlassung, zwei seiner Kammermusikkompositionen vorzuführen. Weil man sich so gar nicht erklären konnte, welchem Gedankengange oder welchen Geschehnissen Huber in seinem „Bergnovelle“ benannten Klaviertrio Ausdruck geben will, ließ dieses auch in der Ausgestaltung nicht sonderlich interessierende Tonstück die Hörer ziemlich kühl. Die für Klavier und Violine gesetzte „Sonata lirica“ konnte

thematisch und harmonisch weit mehr gefallen; moderne Satztechnik und wohlklingende Melodik ergänzen sich in gedeihlicher Weise. Als Ausführende bewährten sich der Zürcher Pianist Robert Freund sowie Bram Eldering und Friedrich Grützmaker aufs beste. — Im 10. Gürzenich-Konzert hörte man Hans Hubers „Heroische Symphonie“, die an Bedeutung wesentlich verliert durch die Bekanntschaft der Konzertbesucher mit Richard Strauß, dessen Art allzu getreulich nachgeahmt erscheint, und dessen „Heldenleben“ dem wesentlichsten Thema Hubers Geist und Odem gegeben hat. Es ist schade, daß der vielvermögende musikalische Gestalter sich in solche, zum Teil wohl freiwillige Abhängigkeit begeben hat und als postisch empfindender ernster Schaffer sich mit halber Individualität begnügt. Fritz Steinbach und das Orchester taten ihr mögliches für das Werk, freilich ohne viel Erfolg. Das erstmalig gehörte „Sturmlied“ für Chor und großes Orchester von Robert Kahn erwies sich als ein interessant und klangschön gesetztes Werk von starkem Stimmungsgehalt. Als Solist feierte Willy Burmester Triumphe vor einem begeisterten Auditorium. Zu Anfang konnte man sich Philipp Emanuel Bachs reizvoller zweiter Symphonie ehrlich freuen. — Das 11. Gürzenich-Konzert bildete wieder einen der bekannten Steinbachschen ausschließlichen Brahms-Abende, die in ihrer häufigen Wiederkehr doch eine etwas gewaltsame Popularisierungsbestrebung darstellen und als solche auch unter Verehrern des Tonsetzers empfunden werden. Man hörte jetzt abermals das „Requiem“, ferner die Dritte Symphonie und Lieder. Für diese hatte Tilly Cahnbley-Hinken eine graziöse Lyrik, aber nicht genügende Charakterisierungsgabe einzusetzen, während ihr Sopran für das „Requiem“, dessen Baritonpartie Kurt Ficke von hier recht tüchtig, aber im Stile unbedeutend sang, knapp ausreichte. Sehr Schönes bot Steinbach mit Orchester und Chören. — Das auf den Karfreitag entfallende 12. Konzert brachte die Matthäus-Passion mit George Walter und Maria Philippi als hier wie auswärts genugsam bekannten Vertretern des Evangelisten und der Altpartie, Thomas Denys als der Weihe noch nicht genügend teilhaftigem, rein gesanglich löblichem Christus, Martha Beines von hier als hingebungsvoller, sicherer Vertreterin der Sopranpartie und Nicolaus Naumouw, der bei guten Mitteln in der Wiedergabe der kleineren Baßsoli allzusehr aus dem Stile fiel. Die großen Massen der Vokal- und Instrumentalkörper wurden durch Steinbach zu höchst imposanten Leistungen und starker Wirkung geführt. — In der „Musikalischen Gesellschaft“ folgte auf Rudolf Ganz und Karl Möskes (Düren), die als Pianisten, letzterer mit einem eigenen Klavierkonzert c-moll, einmütigen Beifall ernteten, die ausgezeichnete Pianistin Hedwig Spielberg aus Hamburg mit einem sehr glücklichen Debüt. — Als Gast des Oper-Streichquartetts bot bei Ausführung des Klavierquintetts fis-moll von E. Strässer Lazzaro Uzielli als Vertreter des Klavierparts eine ungemein fesselnde Leistung. Paul Hiller

LEIPZIG: Dem 19. Gewandhauskonzerte, das in Anwesenheit des Königs von Sachsen ein zum Jubiläumstage des Neuen Gewandhauses



komponiertes farbreich-schwunghaftes Festvortrag für Orchester von Emil Robert-Hansen, vier prächtig erklingende Sätze aus Bizet's erster „L'Arlésienne“-Suite, die etwas abgestandene e-moll Suite von Franz Lachner und Gesangsvorträge der mehr durch die Stimmhöhe und Koloraturtechnik als durch Stimmreiz fesselnden Eve Simony gebracht hatte, folgte als 20. ein Dirigentengastspiel von Dr. Karl Muck, der seine reife, ruhig-sachliche Interpretierkunst an Bruckners bis zum letzten Satze hin erfindungsbegnadeter E-dur Symphonie und an Mozarts „Jupiter“-Symphonie beifallerweckend zu erweisen vermochte, beim Dirigieren aber der von Maria Philippi und dem Thomanerchor sehr schön gesungenen, an sich nicht besonders wertvollen Bachschen Kantate „Gott soll allein mein Herze haben“ durch abweichende Tempi des die Orgel traktierenden Prof. Karl Straub geniert wurde. — Lebhaftem Interesse begegneten im 9. Philharmonischen Konzert die durch Richard Hagel und seinen jungen Philharmonischen Chor unter Mitwirkung des Winderstein-Orchesters und der tüchtigen solo singenden Aline Sanden, Bertha Grimm-Mittelman und Willy Luppertz anerkennenswert zutage geförderten Erstaufführungen von Saint-Saëns' im tonmalerschen zweiten Teile eigenartig fesselnder Kantate „Le Déluge“ (Die Sintflut) und Carl Bleyles stimmungsgerechtklangschönen, hier und da fast zu Brahms hinüberweisenden Nietzsche-Hymnen „Lernt lachen“, wogegen in dem wieder von Hans Winderstein geleiteten 10. Konzerte zwischen Cherubini's „Abenceragen“-Ouvertüre und den aufgebällten Orchester-Tondichtungen „Finlandia“ und „Frühlingslied“ von Sibelius die anmutvoll gediegene Geigerin Carlotta Stubenrauch mit Beethovens op. 61 und kleineren Stücken (darunter eine wirksame „Melodie auf der G-Saite“ von Hans Winderstein) von der Leipziger Konzertöffentlichkeit Abschied nahm, und die im Rhythmischen etwas fahrlässige Pianistin Elsa Rau mit Bronsarts fis-moll Konzert vertrauenerweckend in Leipzig debütierte. — Das 6. Konzert der „Musikalischen Gesellschaft“ war ein Brahms-Abend und hat dank dem vortrefflichen dirigierenden Interpretieren des Dr. Georg Göhler, dank vielem schönen Vollbringen des Blüthner-Orchesters und des Riedel-Vereinschors und dank der kunstadligen pianistischen Beteiligung von Alfred Hoehn ein fesselndstes Erleben der „Tragischen Ouvertüre“, des „Parzengesanges“, des Klavierkonzerts in d-moll und der vierten Symphonie ermöglicht. — Der gleichfalls von Dr. Göhler geleitete Riedel-Verein erfreute in seinem unter schätzenswertester Mitwirkung von Marie Keldorfer, Paul Schmedes, Carl Lejdstrom und der Altenburger Hofkapelle veranstalteten Bußtagskonzert in der Thomaskirche mit sehr wohlgelingenden Erstaufführungen des jugendfrisch-schönen deutschen „Stabat mater“ von Franz Schubert und der imposanten f-moll Messe von Anton Bruckner. — Die „Leipziger Singakademie“ deutete unter Gustav Wohlgemuth mit einer recht tüchtigen, solistisch vornehmlich durch Emma Tester, Frieda Schreiber und Max Rothenbücher getragenen Vorführung von Schumanns „Das

Paradies und die Peri“ pietätvoll auf den hundertsten Geburtstag des Meisters voraus. — Der von Prof. Paul Klengel geleitete studentische Gesangsverein „Arion“ brachte in seinem Winterkonzert einiges Neue von Reinhold Becker und A. von Othegraven. — Im Konzert des von Prof. Hans Hofmann geleiteten „Universitäts-Kirchenchors“ kamen einige Nova von einheimischen Autoren (Ernst Müller und Walter Niemann) zur Aufführung. — Der „Kirchenchor Leipzig-Lindenau“ feierte unter Kantor Wilhelm Heußel sein fünfundzwanzigjähriges Bestehen mit der Vorführung der ersten zwei Teile aus Liszts „Christus“, und ein unter Max Puttmann zusammengetretener „Neuer Leipziger Männergesangsverein“ hat mit einem ersten Versuchskonzert debütiert. — Das sieghafte Brüsseler Streichquartett elektrisierte zwischen Mozarts C-dur Quartett und Beethovens Sextett mit einer herrlichen Interpretation des wunderbar-symptomatischen g-moll Streichquartetts von Debussy, und den größten Anreiz der mit Haydns „Kaiserquartett“ eröffneten und mit Schuberts „Forellenquintett“ ausgeleiteten 5. Gewandhaus-Kammermusik bildete eine feinsinnige Wiedergabe der Brahmschen „Liebeslieder“-Walzer op. 52 durch Anna Hartung, Bertha Grimm-Mittelman, Karl Schroth, Alfred Kase und die am Flügel begleitenden Herren Max Reger und Paul Aron. — In einer von Paul Allen veranstalteten Matinee interessierten ein von Allen komponiertes h-moll Streichquartett durch verheißungsvolle Ansätze und ein C-dur Quartett seines Lehrmeisters Antonio Scontrino durch Eigenart der Erfindung und Kraft des Gestaltens. — Ein mit Gesangsdemonstrationen seiner Mutter untermengter Vortrag des Dr. Ottmar Rutz hat mich nicht davon überzeugen können, daß die in dem seltsamen Buche „Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme“ aufgestellten Annahmen zutreffen und durch besondere Einstellungen der Rumpfmuskulatur beim Singen andere als Expirationsveränderungen zu wirken sind. — Hoherfreuliches im Gebiete ästhetischer und sanitärer Körperkultur leisteten die von Elisabeth Duncan und ihrem vortragenden Mitarbeiter Max Merz zur Schau gestellten Schülerinnen der sich nun in Darmstadt ansiedelnden Elisabeth Duncan-Schule —, höher hinaus aber, in die Möglichkeitssphäre einer Erziehung zu absolutem Musikalischsein im rhythmischen Empfinden, im Hören, Singen, Auffassen und Wiedergeben von Tönen und Tonverbindungen, entführte Emile Jaques-Dalcroze ein vielhundertköpfiges Publikum, das mit staunender Bewunderung gewahr wurde, wie sieben Schülerinnen des Genfer Pädagogen und Komponisten nahezu unwillkürlich wechselnde Rhythmen in Bewegung umsetzten, mit den verschiedenen Gliedmaßen gleichzeitig mannigfaltige Rhythmen markierten, von einem Tone aus jede beliebige Tonart ausführten, einen bezifferten Baß mehrstimmig absangen und musikalische Improvisationen ihres genialen Lehrmeisters zu durchaus individuell gearteten Bewegungsszenen ausdeuteten. — Von den Sängerinnen, die sich hier mit eigenen Liederabenden vernehmen ließen, sind auszeichnenderweise neben der freudig wiederbegrüßten Fein-

künstlerin Susanne Dessoir die stimmhaft-edelernste Liederinterpretin Tilia Hill, die stimmungsbeweglicher-gesangsgeschmeidige Elisabeth Ohlhoff und die unmittelbar interessierende Temperamentssängerin Gita Lénart zu nennen. — Sehr klar und formenschön, aber auch sehr kühl erledigte Wilhelm Backhaus einen Chopin-Abend, und viel technisches Talent offenbarte Leo Sirota, wogegen Paul Schramm an seinen etwas zu hoch gegriffenen Liszt-Vorträgen doch auch viel inneres Begabtein erweisen konnte, und Emma Koch sich als gediegene Interpretin des Beethovenschen G-dur Konzertes einführte und weiterhin mit der vom Komponisten geleiteten hiesigen Erstaufführung des in seinen Ecksätzen wirklich bedeutenden f-moll Klavierkonzertes von Xaver Scharwenka auf das lebhafteste interessierte. — Zur Vorfeier auf den 100. Geburtstag Robert Schumanns war das 21. Gewandhauskonzert bestimmt, und zwischen sehr schönen Interpretationen der Genoveva-Ouvertüre und der C-dur Symphonie erklangen da fesselnde Lieder-vorträge von Therese Schnabel-Behr und eine in den letzten beiden Sätzen vorzüglich gelingende Wiedergabe des a-moll Klavierkonzertes durch Max Pauer. Die Trauerbotschaft vom Tode Karl Reineckes, der 35 Jahre lang (1860—1895) an der Spitze der Gewandhauskonzerte gestanden hatte, war gerade in dieser Schumann-Feier verbreitet worden, und dem Andenken an den Entschlafenen huldigte man im 22. Gewandhauskonzerte mit der Vorführung von Reineckes op. 128 „In Memoriam“. Den zweiten Teil dieses letzten Saisonkonzertes bildete aber nach altem, durch eine Stiftung festgelegten Brauche eine Wiederaufführung der „Neunten“, die dank der inspirierten und inspirierenden Leitung Arthur Nikischs und dank dem begeisterungsvollen Mittun des Gewandhausorchesters, des durch Mitglieder des Lehrer-Gesangvereins verstärkten Gewandhauschores und eines aus Tilia Hill, Berta Grimm-Mittelmann, Karl Schroth und Alfred Kase bestehenden tüchtigen Solistenquartetts zum schönen Weiheakte geriet. — In der 6. Gewandhaus-Kammermusik feierte man Schumann mit einer schönen Reproduktion seines Es-dur Klavierquartetts durch Max Reger, Edgar Wollgandt, Karl Herrmann und Julius Klengel; vorher aber kamen zwei noch lebende Leipziger Tondichter mit neuen Werken erfolgreich zu Gehör: Max Reger mit seiner ziemlich lichten, im ersten Satze besonders schönen Klarinettensonate op. 107 (Klarinette: Heinrich Bading) und Stephan Krehl mit seinem trefflich gearbeiteten, melodisch-eingängigeren und in einem sehr wirksamen Scherzoteile gipfelnden D-dur Klaviertrio op. 32. — Der Mittelpunkt des von Hans Winderstein und seinem Orchester hochachtbar mit der Eroica eingeleiteten und von Dr. Waldemar Staegemann mit einer trefflichen Rezitation des „Hexenliedes“ beschlossenen 11. Philharmonischen Konzertes bildete eine sinnig-schöne Gedenkfeier an Karl Reinecke, bei der nach dem auch hier erklingenden op. 128 („In Memoriam“) das süß-romantische Vorspiel zum fünften Akt der Oper „Manfred“ zu dem mit vielen Einzelheiten fesselnden C-dur Klavier-

konzert op. 144 überleitete, als dessen feinsinniger Interpret ein Liebblingsschüler des Verstorbenen, der einheimische Pianist Fritz von Bose willkommen zu heißen war. Dem Solisten des 12. Konzertes, dem kernig-tiefgründigen Meisterspieler Conrad Ansoerge, hatte man für eine musikalisch-bedeutende Wiedergabe des Beethovenschen Es-dur Konzertes und für eine technisch und klanglich gleich vollkommene Ausdeutung der Wanderer-Phantasie von Schubert-Liszt zu danken, und was Hans Winderstein und die tüchtigen Windersteiner in diesem letzten Philharmonischen Konzerte darboten, gehörte mit Ausnahme der inmitten des Programms gespielten fünf Wiener Tänze von Beethoven dem Bereiche edler Programmusik an: „Die Moldau“ von Smetana und „Les Préludes“ von Liszt. — Mit Liederabenden kamen und erfreuten der Hugo Wolf mit hübschen Stimm-mitteln und beträchtlicher Ausdruckskunst vortragende Baritonist Eduard Erhard, die diesmal in der Wiedergabe exotischer Volkslieder (nach Georg Capellens Bearbeitung) und französischer Gesänge exzellierende Feinkünstlerin Helene Staegemann-Sigwart und die immerdar interessierende und mit ihren schönsten Vorträgen entzückende Julia Culp. — Auch Sven Scholander kehrte, enthusiastisch gefeiert, abermals in Leipzig ein. — Pietätvolle Aufnahme fand der 73 Jahre alte Joseph Wieniawski, der mit immer noch respektabler Spielgewandtheit uns eigene, zum Teil an Hummel, zum anderen Teil an die Salonmusik der sechziger und siebziger Jahre erinnernde Kompositionen zum Vortrag brachte — und mit Hochachtung hatte man der gleichfalls nur Selbstgeschaffenen (eine Klaviersuite, eine Geigen-sonate op. 16 und einzelne Klavierstücke und Konzertetüden) vorführenden herzlich gediegenen Pianistin Adele aus der Ohe zu begegnen, aus deren kunstfertig gesetzten, Bachschen, Brahmsischen und Rubinsteinischen Vorbildern nacheifernden Kompositionen neben manchem Anempfundenen auch vieles Selbst-erfundene wirksam hervortönt. Als tüchtigen Sonatenpartner brachte die Komponistin Bernhard Dessau mit sich. — Sehr freudig überraschend wirkten zwei Begegnungen mit dem noch von Anton Rubinstein geschulten Petersburger Pianisten Eugène Holliday, in dessen Spiel sich auf heutzutage selten gewordene Art technische Meisterschaft mit feinsten Klangkunst verbindet, und mit einem Beethovenabend zu volkstümlichen Preisen führte Frederic Lamond als berufener Gedankeninterpret des Meisters unzählige begeisterungsvoll Zuhörende durch die wunderbare Höhenwelt des „Einzigen“. — Der temperamentvolle Techniker James S. Whittaker imponierte mit seiner virtuosen Ausführung eines auf Balakireffs „Islamey“ hinauslaufenden Konzerprogramms, während in einem von B. Kantorowicz als Direktionsversuch unternommen und respektabel durchgeführten Orchesterkonzert neben dem sich an Volkmanns d-moll Serenade bestens bewährenden Gewandhaus-Violoncellisten Max Kiesling der junge Pianist Herbert Lilienthal mit sehr subtil-klangfeinen Darbietungen des Schumannschen a-moll Konzertes und der Beethovenschen Chorphantasie Aufsehen erregte. Im städtischen Kaufhaus endigten die Konzerte dieser Saison

mit einem sehr schönen Vortragsabend des wirklich innenmusikalischen Geigenkünstlers Alexander Schmueller und des ihm auf feinsinnigste Art assistierenden Klavierspielers Leonid Kreutzer, denen man für eine hiesige Erstvorführung der in ihren ersten beiden Sätzen wahrhaft schönen Sonate op. 30 von Ludwig Thuille und für treffliche Reproduktion des Goldmarkschen Violinkonzertes, der wunderbar-Bachischen zwei Sätze „Präludium“ und „Aria“ aus Max Regers a-moll Suite op. 103 und mehrerer Ungarischer Tänze von Brahms-Joachim zu danken hatte. — Am Karfreitag wurde in der Thomaskirche wie alljährlich, so auch diesmal wieder zu wohltätigem Zwecke die Matthäus-Passion aufgeführt, und Karl Straubes liebevolle Leitung, das sehr schöne Singen von Tilly Cahnbley-Hinken, Agnes Leydhecker, Dr. Roemer, Alfred Kase und Willy Luppertz und die begeisterungsvolle Beteiligung des durch die Thomaner und andere Schülerchöre verstärkten Bach-Vereins und des von den Tasteninstrumentalisten Max Fest und Heinz Berthold flankierten Gewandhausorchesters ermöglichten ein ganz besonders feierliches Herabtönen des ewigen Werkes. — Eine Reinecke-Gedächtnisfeier im kleinen Gewandhaussaale, bei der Fritz von Bose, Damen des Gewandhauschores, Anna Hartung, das Gewandhaus-Streichquartett und das Ehepaar Josef und Maria Pembaur Kompositionen des Jüngstverstorbenen zur Vorführung brachten, hat mit der zum Teil unglücklichen Programmaufstellung und der nicht eben besonders glücklichen Wiedergabe mehrerer Programmnummern nur den Eindruck einer gutgemeinten, aber weniger gutgelingenden Verlegenheitsveranstaltung hervorrufen können. Als Kompositionen vermochten neben dem altbekannten zweiklavieren „Alpenfee“-Impromptu und den oftgehörten Sologesängen: Romanze aus „König Manfred“ und „Abendruhm“ nur einige kanonische Gesänge für drei weibliche Stimmen mit Klavierbegleitung, ein Andante con variazioni aus der g-moll Klaviersuite op. 169 und die zwei mittleren Sätze (Adagio und Allegretto) aus einem nachgelassenen g-moll Streichquartett lebhafter zu interessieren. — Ein Frühjahrskonzert des von Moritz Geidel kunstfertig geleiteten Männergesangsvereins „Concordia“ brachte zwischen wohleinstudierten, stimmhaft vorgetragenen Chören fertige, tonfesselnde Violinvorträge der schön herangereiften einheimischen Geigerin Katharina Bosch und wirksam virtuose Klaviersoli des hiesigen Konservatoriumslehrers Oswin Keller. — Schließlich aber debütierten noch die zu einem Leipziger Vokal-Quartett zusammengetretenen Damen Margarethe Fritsche, Elisabeth Grundmann und die Herren Paul Siegenbach und Arno Gelbe mit einem Konzert, in dem neben respektablen a cappella-Vorträgen Schumannscher Quartette, alter Madrigale und deutscher Volkslieder auch die Violoncellosoli von Clemens Colditz recht freundlich anmuteten.

Arthur Smolian

LONDON: Das jüngste Konzert des London Symphony Orchestra unter Dr. Hans Richters Leitung brachte zwar kein neues Werk, gestaltete sich aber zu einer hochinteressanten Darbietung, da der gefeierte Dirigent

jedem Werke (zur Aufführung kamen ein Brandenburgisches Konzert von Bach, Brahms' „Erste“, die Burns-Rhapsodie von Mackenzie und Dvořák's Symphonische Variationen) seinen besonderen Stempel aufzudrücken wußte. — Das 6. Konzert der Philharmonischen Gesellschaft brachte unter Signor Mancinelli's Leitung zwei Werke, die man schon früher in Queen's Hall gehört hatte: Holbrooke's „Queen Mab“ und Rimsky-Korssakoff's reizende Weihnachts-suite. Perceval Allen sang Isoldens Erzählung aus dem ersten Akt von „Tristan“ und Emil Sauret spielte das Beethovensche Violinkonzert. — Das Queens Hall Orchester (Henry Wood) eröffnete sein letztes Symphoniekonzert mit der Leonoren-Ouvertüre No. 2 und ließ Beethovens Symphonie in c-moll eine wundervolle Wiedergabe angedeihen. In demselben Konzert trat nach längerer Pause wieder einmal Moriz Rosenthal auf und erntete enthusiastischen Beifall. — Das bedeutendste Ereignis war das Erscheinen von Richard Strauß als Konzertdirigent in Queen's Hall. Er hatte „Don Juan“, „Tod und Verklärung“ sowie die Jupiter-Symphonie von Mozart gewählt, und man hatte der Darbietung mit um so größerem Interesse entgegengesehen, als sich aus irgendeiner trüben Quelle hier die Ansicht verbreitet hatte, Strauß sei kein guter Orchesterleiter. Die Zweifler sind wohl alle eines Besseren belehrt worden, denn die Aufführung der genannten drei Werke muß als eine mustergiltige bezeichnet werden. Am meisten wurden die Besucher durch die Interpretierung des Mozartschen Werkes überrascht; man wußte größtenteils nicht, daß Strauß ein eingeschworener Mozartverehrer ist. Das Orchester folgte den Intentionen des Meisters mit einer Leichtigkeit, wie sie eben nur von einem Tonkörper von der anerkannten Güte des Queen's Hall-Orchesters zu erwarten ist. — Das Residenz-Orchester aus dem Haag gab unter Dr. H. Viotta's Leitung ein Konzert. Es kam auch ein holländisches Werk zur Aufführung: Rezitativ und Arie aus „Iphigenie auf Tauris“ von Manita. Obschon ihm gewisse lyrische Schönheiten nicht abzusprechen sind, so gab es Léonie Viotta doch nur wenig Gelegenheit, ihren schönen Mezzosopran zur Geltung zu bringen. Mendelssohns Violinkonzert wurde von May Harrison mit guter Technik gespielt. In Bachs „Brandenburgischem Konzert“ No. 3 konnte das Orchester sein Tonvolumen besonders zur Geltung bringen. Die Aufführung von Beethovens Fünfter Symphonie ließ an tieferer Empfindung zu wünschen übrig.

F. A. Breuer

MANNHEIM: Die beiden letzten Akademien brachten einen Brahms-Abend (Variationen über ein Thema von Haydn und die erste Symphonie) und einen russischen Abend, den allerdings orchestral Tschaikowsky allein bestritt. Leonid Kreutzer spielte mit Bravour das Klavierkonzert in c-moll von Rachmaninoff; Maria Philippi sang Brahms'sche Lieder. — Der Lehrer-Gesangsverein gab einen Schumann-Abend, dessen umfangreichstes Chorwerk die Motette „Verzweifle nicht im Schmerzens-tal“ war; Vally Fredrich-Höttges sang mit

großem Erfolg eine Serie Schumannscher Lieder und Hedwig Marx-Kirsch spielte außer „Carnaval“ und der F-dur Novellette einige kleinere Stücke mit bestem Gelingen.

K. Eschmann

MOSKAU: Gleich zu Beginn des neuen Jahres traten Künstler von Weltruf auf: Pablo Casals, Eugène Ysaye, Jan Kubelik, Julia Culp, Josef Hofmann, Harold Bauer, Felix Mottl, Oskar Fried, Oskar Nedbal, Emil Mlynarski u. a., die alle volle Würdigung fanden und rauschende Triumphe feierten. — Aber auch die Veranstaltungen unserer einheimischen Künstler bedeuteten Höhepunkte. Scriabine-Tage waren im Februar für Moskau angebrochen: Oskar Fried (Konzert Kussewitzky) hatte auf seinem Programm Scriabine's dritte Symphonie „Poème Divin“, die unter ihm in ihrer ganzen Pracht erstand. Im nächsten Konzert dirigierte Kussewitzky in glänzender Weise Scriabine's „Erste“ und „Vierte“ („Ekstase“), eine Zusammenstellung, die die gewaltige Entwicklung des Tondichters klar zeichnete. Scriabine trug eigene Klavierkompositionen vor, denen rauschender Beifall zuteil wurde. — Rachmaninow's Auftreten als Pianist mit seinem Konzert No. 2 in der Philharmonie unter A. Siloti war ein künstlerisches Erlebnis. — Wassili Safonoff's zweiter Besuch als Gastdirigent bedeutete ein erfreuliches Ereignis in unserem Musikleben. Strauß' „Tod und Verklärung“ und Tschaikowsky's „Manfred“ wurden kraftvoll dargestellt. Vera Scriabine trug ihres Mannes Klavierkonzert No. 1 mit schönem modulationsfähigen Anschlag und virtuosem Schwung vor. Die lyrischen Episoden gelangen ihr vortrefflich. — Die „Böhmen“ erregten mit ihrer Vorführung sämtlicher Quartette Beethovens (an fünf Abenden) allgemeine Bewunderung. — Händels „Samson“ und Mozarts „Requiem“ wurden von der Symphonischen Kapelle unter W. Buljtschew gediegen durchgeführt.

E. von Tidebühl

NÜRNBERG: In einem kurzen Bericht über die zweite Hälfte der Wintersaison seien vor allem die Konzerte des Philharmonischen Vereins erwähnt: im ersten dirigierte Ferdinand Löwe das „Meistersinger“-Vorspiel, die achte Symphonie von Beethoven und die dritte Brucknersche, namentlich letztere mit kolossalem Erfolg, der aber bei einer vermehrten Zahl von Proben vielleicht noch größer gewesen wäre; im zweiten spielte Max von Pauer das Brahms'sche Klavierkonzert in B, ganz im Stil und im Geiste des Meisters, und im dritten sang Felix von Kraus Lieder von Dvořák und Hugo Wolf, gleich wundervoll an Stimme wie an Vortrag. — Der Privatmusikverein sah als Gäste zuerst das Böhmisches Streichquartett und ein andermal den Cellisten Heinrich Kiefer. — An großen Choraufführungen gab es im Verein für klassischen Chorgesang — Dirigent Hans Dörner — die „Legende der heiligen Elisabeth“ und vom Fürther Lehrer-gesangsverein unter Karl Hirschs Leitung die „Jahreszeiten“. Aus einer Anzahl weiterer Konzerte, die nicht einzeln aufgeführt werden können, sei das der drei Schwestern Stöcker hervorgehoben, die als Pianistin bzw. Sängerinnen viel Beifall sich errangen.

Dr. Steinhardt

OSNABRÜCK: Die dieswinterliche Konzertsaison unseres Musikvereins bot uns Modernes neben bewährtem Alten in schöner Auswahl. Besonders klangschön führte uns Robert Wiemann im ersten Konzert Beethovens D-dur Symphonie und Wagenaars Ouvertüre zu „Cyrano von Bergerac“ vor. Sodann erfreute uns Maria Philipp mit ihrem herrlichen Alt. Das zweite Konzert brachte uns E. Bossi's „Verlorenes Paradies“. Das Werk fand eine schwungvolle Wiedergabe, die einen nachhaltigen Eindruck machte. Als Solisten trugen zum Gelingen viel mit bei die Damen: Geyer-Dierich und Schaum (Frankfurt) sowie die Herren Süße und Göpel (Dortmund). An der Orgel wirkte P. Oeser von hier. Das dritte Konzert gestaltete sich zu einem Liszt-Wagner-Abend. Die „Faust“-Symphonie von Liszt, deren glänzende Wiedergabe durch das verstärkte Orchester einen großen Eindruck machte, gelangte im Verein zum ersten Male zur Aufführung. Von Wagner kam das Vorspiel zu „Parsifal“ zum Vortrag. Der Heldentenor vom hiesigen Stadttheater, Büttner, sang die Grals-erzählung und Stolzing's Werbelied in vorzüglicher Weise. Wilhelm Backhaus zeigte sich im vierten Konzert als brillanter Virtuoso durch den Vortrag des G-dur Konzerts von Beethoven und durch die glänzende Wiedergabe mehrerer Werke von Chopin. Tschaikowsky's Symphonie pathétique wurde mit großer Verve gespielt und erregte starken Beifall. Der Chor sang zwei kleine Chöre von Schubert. Im letzten Vereinskonzert fanden die Aufführungen durch eine tadellose Wiedergabe des „Elias“ einen glänzenden Abschluß. Hervorragend zeigten sich die Solisten: Frau Wyß (Zürich), Frä. Diefenthaler (Neuwied) und die Herren Kohmann (Frankfurt) und Süße (Dortmund). Auch Chor und Orchester leisteten Vorzügliches.

Hoffmeister

PRAG: Im Philharmonischen Konzert hat sich Paul Ottenheimer für Gustav Mahlers hochinteressantes Chorwerk „Das klagende Lied“ eingesetzt, aber leider nur einen Achtungserfolg damit erzielt. Das Publikum wußte nichts Rechtes mit dieser Komposition anzufangen und begeisterte sich lieber an den leeren Koloraturpassagen der Wienerin Hedwig Franzillo-Kaufmann. Eine andere Wienerin, die Französin Lucille Marcel, trat im Juristenkonzert für die Lieder Felix Weingartners ein. Da wird wieder einmal edles Material an abgegriffene Musikphrasen gewendet. Weingartners Kompositionen nehmen jetzt in den Konzertprogrammen einen breiteren Raum ein als ihnen vermöge ihres inneren Wertes zukommt. — Im Kammermusik-Verein brachte das strebsame Fitzner-Quartett in Verbindung mit dem tüchtigen Pianisten Paul Weingarten das Klavierquintett des Prager Universitätsprofessors Heinrich Rietsch, eine überaus wirkungsvolle, melodisch hervorragende und satztechnisch ungemein fesselnde Komposition, der eine weitere Verbreitung sicher sein müßte, wenn die Quartettvereinigungen sich die Zeit nähmen, wertvolle Schöpfungen moderner Komponisten einzustudieren. — Interessant war das Zusammentreffen der Klaviertitanen. Kurz nacheinander traten An-sorge, Rosenthal, Godowsky und Lamond



auf. — Der Dürerbund feierte Hugo Wolfs 50. Geburtstag durch einen Liederabend mit Hans Robert aus London, der, von dem Wiener A. Ernst ausgezeichnet begleitet, 16 Lieder Hugo Wolfs mit tiefstem Eindringen in die Eigenart der einzelnen Lieder sang. Im Dürerbund kam auch Theodor Streicher wieder einmal zu Wort. Von Agnes Bricht-Pyllemann und A. J. Boruttau aufs wirksamste unterstützt, führte er 16 Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“ vor, die das Profil Streichers am deutlichsten zeigen. Die Holzschnittmanier seiner Kunst und die volkstümlichen Wunderhornsänge verbinden sich da zu Kunstgebilden, deren Eindringlichkeit man sich ergeben muß. — Streichers temperamentvolle Chorballade „Die Schlacht bei Murten“ hat der Deutsche Volksgesangsverein, an dessen Spitze der strebsame Dirigent Josef Seifert steht, unter der persönlichen Leitung des Komponisten aufgeführt. Das anspruchsvolle Werk fand starken Beifall.

Dr. Ernst Rychnovsky

RIO GRANDE: Das einzige bemerkenswerte Konzert in dieser Saison gab ein Künstler, der vor Jahrzehnten seine Triumphe in Berlin, Paris und London feierte: Arthur Napoleon, der gleichzeitig einer jungen Geigerin von nicht gewöhnlichem Talent dabei die Ruhmesbahn öffnete, der 17jährigen Brasilianerin Paulina d'Ambrosio. Napoleon spielte trotz seiner 67 Jahre mit einer erstaunlichen Bravour, großzügig in der Auffassung und äußerst subtil in der Ausführung eigene Kompositionen, die 14. Rhapsodie von Liszt und Werke von Moszkowski. Die Geigerin erfreute durch vollen Ton und reine Intonation bei dem Vortrag von Schöpfungen Bachs, Sarasate's, Wieniawski's u. a.

Fr. Köhling

ROSTOCK: Zum Andenken an Wagners Todestag veranstaltete Musikdirektor Schulz ein wohl gelungenes Wagnerkonzert. Ein zweites Wagnerkonzert war durch die Mitwirkung Briesemeisters ausgezeichnet, der mit Rienzi Geber, den Tristanliedern, Loges Erzählung, Siegmunds Lenzlied und der Gralerzählung in ursprünglicher, unverkürzter Fassung außerordentlich gefiel. Weiterhin brachte Schulz zum ersten Male die „Kolumbus“-Ouvertüre. Von größeren Orchester- und Chorwerken seien Haydns „Schöpfung“ und Brahms' „Deutsches Requiem“ erwähnt, sowie „Tod und Verklärung“ von Richard Strauß. Im Requiem und durch Liedervorträge errangen Käte Neugebauer-Ravoth (Alt) und Alexander Heinemann (Berlin) warmen Beifall. — In der Singakademie sang das Hamburger Frauenquartett. — Solistenkonzerte gaben Burmester (Violine), Koczalski und Eisenberger (Klavier). — Auch die Kammermusik fand durch Musikdirektor Schulz an zwei Abenden Pflege. — Elsa Laura von Wolzogen erfreute durch ihre Lieder zur Laute an einem im Verein mit ihrem Gatten gegebenen Abend.

Prof. Dr. Wolfgang Golther

S. PETERSBURG: An neueren und neuesten Orchesterwerken brachten die letzten drei Siloti-Konzerte die B-dur Symphonie von Chausson, eine Suite von Roger-Ducasse, „Catalonia“ von Albeniz, „Feuerwerk“, Scherzo von Strawinski, „Hircus Nocturnus“ von Wassilenko (unter Leitung des Komponisten).

Eugène Ysaÿe (Konzerte von Viotti und Brahms), Pablo Casals (Konzert von Schumann, Melodie und Serenade von Glazounow) und Rachmaninow (c-moll Konzert und mit Siloti seine Suite No. 2 für zwei Klaviere) waren wie üblich gefeierte Solisten. — Auch die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft ist mit ihrem winterlichen Pensum zu Ende gekommen. Von den Solisten waren Julia Culp und Harold Bauer (a-moll Konzert von Schumann) neue Erscheinungen. Großen Erfolg hatte der junge Efrem Zimbalist (Laureat des Petersburger Konservatoriums), von dem man das Violinkonzert von Glazounow und die Schottische Phantasie von Bruch als meisterliche Leistungen zu hören bekam. Unter Oskar Fried erstanden Wagners „Faust-Ouvertüre“ und Skrjabin's „Divin Poème“ in aller Schönheit und Größe. Kussewitzky's Dirigententaleent erweckte auch bei seinem zweiten Aufreten lebhaftes Interesse. Das letzte Konzert dirigierte Nicolaus Tscherepnin und brachte Glazounow's siebente Symphonie, Poème épique von Wassilenko und Andante aus dem dritten Quartett von Tschaikowsky, für Streichorchester gesetzt von Glazounow. — Von größeren musikalischen Veranstaltungen traten sonst noch in den Vordergrund ein Symphoniekonzert unter Leitung von Leonid Kreutzer, dessen Schwerpunkt in einer vollendeten Wiedergabe der zweiten Symphonie von Skrjabin ruhte. Der anwesende Komponist wurde stürmisch gerufen. — In einem interessanten Orchesterkonzert mit W. Safonow am Dirigentenpult wirkten auserlesene Schöpfungen von Mozart, Tschaikowsky und Wagner in erster Linie durch Schwung und Eigenart in der Auffassung. Vera Skrjabin erwarb sich reichen Beifall mit der virtuellen Ausführung des fis-moll Klavierkonzerts ihres Gatten. — Liapounow leitete ein Festkonzert anlässlich der 100jährigen Wiederkehr des Geburtstages Chopin's, und brachte seine symphonische Dichtung „Sheljasowa Wolja“ (der Name des Dörfchens, in dem Chopin das Licht der Welt erblickte) zur Aufführung. Joseph Hofmann, der vergötterte Liebling Russlands, spielte beide Konzerte von Chopin, das e-moll Konzert mit der neuinstrumentierten Orchesterbegleitung von Balakirew. — In einem außerordentlichen Siloti-Konzert wurde Felix Mottl mit aufrichtigem Jubel empfangen. Das Programm war zusammengesetzt aus Webers „Oberon“-Ouvertüre, Beethovens „Siebenter“, Liszts „Tasso“ und einigen Vorspielen von Wagner. — Den vielen Festkonzerten zu Ehren César Cui's folgte noch ein großes Musikfest, das von der Hofopernsängerin Marie Dolina veranstaltet wurde. Vier deutsche Gesangsvereine, das Orchester des Grafen Scheremetew, Auer, Wierczbilowicz, der Bassist der Pariser Oper Katschenowski (ein ausgezeichnete Sänger) und noch viele andere Künstler wirkten mit. An der Spitze des Ganzen stand der treffliche Dirigent Dr. M. Goldenblum. — Des Weiteren ließen sich noch hören der amerikanische Geiger Albert Spalding gemeinschaftlich mit Raoul Pugno, die Sängerin Marie Olenin-d'Alheim, der Komponist und Pianist Nicolaus Medtner (Moskau), das Böhmisches Streichquartett und viele einheimische Künstler. Bernhard Wendel



STRASSBURG: Allmähliches Abflauen der Saison: Tonkünstlerverein, Kammermusik und Trio machten Schluß, ersterer mit einem unter dem irreführenden Namen „Brüsseler“ auftretenden, mit dem berühmten nicht identischen Quartett (eigentlich „unlauterer Wettbewerb“). Die städtische Vereinigung brachte in Besetzung A (s. den vorigen Bericht) u. a. ein in seiner Zerrissenheit wenig ansprechendes Quartett von Tschaikowsky heraus und machte uns mit dem großen und glänzenden Sopran von Frau Kämpfert bekannt; in Besetzung B erschien ein neues, stark hypermodernes und fremdartig klingendes, doch teilweise (Scherzo) nicht uninteressantes Trio von Julius Weismann. Die Triovereinigung Stennebrüggen spielte mit Erfolg als Novität ein klangvolles, nur an erheblichen Längen leidendes und stellenweise manieriertes (zuviel Unisoni) Werk von Rachmaninoff. — In den Abonnementskonzerten VI und VII (Pfitzner) hörte man des doch vielfach überschätzten Bruckner d-moll Symphonie, die sehr interessante und prächtig gearbeitete, wenn auch nicht ganz unmittelbar wirkende „Tragische Symphonie“ des allzu vernachlässigten Draeseke, eine ziemlich äußerliche Ouvertüre „Champagne“ von Baußnern, als Solisten Ernest Schelling mit seiner bekannten und pikanten „Phantastischen Suite“ und Jaques Thibaud mit Bach und Lalo. — Das zweite Chorkonzert enthielt Beethovens C-Dur Messe (mit der „Solemnis“ nicht zu vergleichen), Bruckners etwas unfreundliches „Tedeum“ und als Glanzpunkt Mozarts unsäglich schönes „Ave verum“ (von dem „Berliner Vokalquartett“ herrlich gesungen). — Große Fortschritte hat der, manchem Berufsorchester nahekommende Orchesterverein unter Frodls Leitung gemacht (Raffs Symphonie „Im Walde“). — Ansprechende Liederabende gaben A. v. Manoff (Opernbariton) mit H. Stennebrüggen und die hiesige Mezzosopranistin Frau Adels von Münchhausen mit Pfitzner am Klavier.

Dr. G. Altmann

STUTTGART: Max Schillings hat in den drei letzten Abonnementskonzerten der Hofkapelle noch eine Fülle von Wertvollem geboten. Im ersten, das mit der ersten Symphonie von Brahms begann und nach dem a-moll Konzert von Schumann (Backhaus) und einem von S. de Lange komponierten und dirigierten Orchester-Scherzo in Klaviersolostücken stillos ausmündete, verfielen wir wieder etwas in die Buntheit der alten Konzertprogramme. Um so geschlossener und einheitlicher wirkten die beiden folgenden Konzerte, die neben den stark wirkenden hochkünstlerischen Darbietungen von Margarete Preuse-Matzenauer („Fidelio“-Arie und Lieder von Brahms und Wolf) die „Egmont“-Ouvertüre, das Vorspiel zum zweiten Akt der „Ingwelde“ von Schillings, die Wiederholung der achten Symphonie von Bruckner und als letzten großen Aufschwung neben fein ausgefeilten Aufführungen der „Hebriden“-Ouvertüre und der poetischen, farbigen Chorstücke „Elfenlied“ und „Feuerreiter“ von Hugo Wolf zum erstenmal für Stuttgart die zweite Symphonie von Mahler brachten, die mit stärkstem Beifall aufgenommen wurde. Außerdem Werk und dem Leiter galt dieser auch den ausgezeichneten Leistungen des Or-

chesters, der Solisten Erna Eilmenreich und Luise Tornauer-Hövelmann und des Hoftheater-Singchors, der sich auch den höheren Aufgaben des Konzertsals wieder vollkommen gewachsen zeigte. — Das Wendling-Quartett brachte unter Mitwirkung von Max Pauer, Hans Pfitzner und der Bläser der Hofkapelle außer dem Oktett von Schubert und dem Quintett in Es-dur op. 44 von Schumann interessantes und stark künstlerisch wirkendes Neues in dem Quintett in C-dur op. 23 von Pfitzner und in den Streichquartetten g-moll op. 10 von Claude Debussy und e-moll von Max Schillings. — Ein Brahms-Abend des Frankfurter Trio (Willy Rehberg, Walther Davisson und Hermann Keiper) ist mit zu den schönsten Erhebungen der Saison zu rechnen. — An größeren Choraufführungen sind noch zu nennen: die des Oratoriums „Moses“ von S. de Lange durch den Verein für klassische Kirchenmusik, mit der zugleich mit der Feier des 70. Geburtstages dieses um das Stuttgarter Musikleben hochverdienten Mannes der Abschied aus seiner Dirigentenstellung erfolgte, und einige größere Veranstaltungen des Goethebund („Messias“ und ein Konzert mit Massen-Männerchören). — Die lückenlos fortlaufende Reihe von Lieder- und Klavier- und Violinkonzerten brachte manche gute Ernte. Ich nenne nur die Abende von Lula Mysz-Gmeiner, Ludwig Heß und Max von Pauer, Willy Burmester, Otto Freytag, Therese Pott, Luise Tornauer-Hövelmann, Wilhelm Backhaus, Hilde Saldern, Hedwig Schmitz-Schweicker. In zwei Morgenkonzerten löste der hiesige Violinkünstler Otto Schapitz die hohe technische Aufgabe des Vortrages der Paganini-Capricen und einiger Werke von Spohr in höchst beifallswürdiger Weise. Zwei Stuttgarter Komponisten kamen außerdem zu Wort: Hermann Keller, dessen innerlich kraftvolle Lieder und Klavierstücke in wirksamer Wiedergabe durch Meta Diestel, Ludwig Feuerlein und den Komponisten selbst am Klavier reichen Beifall fanden, und der Schreiber dieser Zeilen, aus dessen Oper „Jodocus der Narr“ der Verein „Freie Bühne“ acht Szenen zur Aufführung im Konzertsaal brachte. — Die letzten Abonnementskonzerte der Hofkapelle in der jetzt verebbenden Konzertzeit brachten unter Max Schillings' Leitung u. a. ausgezeichnete Aufführungen eines „Konzertante-Quartetts“ für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott mit Orchesterbegleitung von Mozart und der Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini“ von Berlioz. — Unsere Kammermusikvereinigung Pauer-Wendling stellte ihre reife Kunst in den Dienst klassischer Meisterwerke und wertvoller Neuerscheinungen. — Der „Neue Singverein“ bot unter der Leitung von E. H. Seyffardt eine wohlgelungene Aufführung von „Fausts Verdammung“ von Berlioz, der „Liederkranz“ unter Foerstler gut ausgeglichene Männerchorleistungen in Schumannschen Gesängen und der Apotheose des Hans Sachs aus den „Meistersingern“ in der Bearbeitung von Cyrill Kistler, und künstlerisch wertvolle solistische Gaben der Sängerin Dora Moran und des jungen Pianisten Alfred Hoehn. — An sonstigen größeren Veranstaltungen sind noch zu nennen: die „Johannes-Passion“ von Bach als Karfreitagsfeier des



Vereins für klassische Kirchenmusik, ein Beethovenabend des Orchestervereins unter Leitung von Hugo Rückbeil und eine musikhistorische Delikatesse: „Eyn Musikabend am Hofe des Herzog Carl Eugen“ mit Orchester-sätzen und Arien von Jommelli, Ludwig Dieter, Liedern von Zumsteeg, Daniel Schubart und Ludwig Abeille, Balletaufführungen à la Noverre mit Musik von Florian Deller, alles stilgerecht von Mitgliedern des Hoftheaters und einer Militärkapelle in Zeittracht ausgeführt.

Oscar Schröter

WARSCHAU: Chopin's 100. Geburtstag feierte Warschau am 22. Februar mit einer Messe in der Kreuzkirche (wo sein Herz eingemauert liegt)¹⁾ und mit einem Galakonzert im großen Saal der Philharmonie. Es war ein überaus ergreifender Moment, als nach der Eröffnungsrede des Unterzeichneten alle Teilnehmer sich erhoben und unter den Klängen der A-dur Polonäse unter G. Fitelbergs Leitung 30 Delegationen die Kränze vor der mit Grün geschmückten Büste Chopin's niederlegten. Das Programm enthielt das e-moll Konzert und ein paar Solostücke, durch Henryk Melcer vorgetragen, Lieder gesungen von H. Brzezinski und ein Gedicht von C. Norwid (zur Zeit Chopin's lebender Dichter und Kunst-ästhetiker), gesprochen durch den bekannten Schauspieler Tarasiewicz. — Von anderen Konzerten sei nur noch der große Erfolg Wanda Landowska's erwähnt. H. v. Opieński

WEIMAR: Die beiden letzten Abonnementskonzerte des Hoftheaters waren Liszt, Strauß und Bruckner gewidmet und gaben unserem temperament- und verständnisvollen Leiter Peter Raabe aufs neue Gelegenheit, seine Dirigentenqualitäten im besten Lichte zu zeigen. Soerfahren der „Orpheus“, die „Faust-Symphonie“, „Ein Heldenleben“ und des Wiener Meisters unvollendete „Neunte“ mit dem angehängten „Tedeum“ eine vorzügliche Wiedergabe. Zwischen den beiden Lisztschen Werken spielte Elisabeth Bokemeyer das Es-dur Konzert von Liszt in recht zufriedenstellender Weise, wenn auch hie und da die nötige Kraft des Anschlags mangelte. — Einen recht günstigen Eindruck hinterließ das Rebner-Quartett mit Brahms' op. 51 No. 1, Beethovens op. 132 und Spohrs op. 84. — Von unserer, jetzt unter der Führung von R. Reitz stehenden Quartettvereinigung hörten wir Brahms' op. 51 No. 2 und Dvôraks op. 81. Den Klavierpart in dem letzten Werke spielte Mark Günzburg (Dresden) gewandt, aber ausdruckslos. Noch weniger befriedigte er als Begleiter der von B. Haberl gesungenen Schubertschen Lieder. — In geradezu kongenialer Weise vermittelte Edouard Risler Werke von Schumann und Chopin, begeisterten Applaus der mitfortgerissenen Zuhörer entfachend. — Unsere heimische Pianistin Lilly Hollatz wußte durch die von ernstem Streben zeugende Wiedergabe von Werken Bachs, Beethovens, Chopins, Brahms' und einiger recht poesievoll vorgetragener Kleinigkeiten von Mac Dowell ein spärliches, aber um so dankbareres Publikum zu interessieren.

Carl Rorich

¹⁾ Vgl. die Abbildung im ersten Chopin-Heft der „Musik“ (Jahrg. VIII, Heft 1).

WIEN: Es gibt eine Art „gesinnungstüchtiger“ Symphonik. „Tapfer, deutsch und weise“ in ihrem Aufbau, grundehrlich in ihrer Erfindung, die gleichsam Jägerwäusche anhat und mit strammen Waden in dicken Wollstrümpfen zur Höhe steigt, zu der sie im Rucksack das motivische Material hinaufschleppt. Eine Gattung, die allerorten heimisch zu sein scheint, die in einzelnen Exemplaren sogar sympathisch sein kann, aber in ihrer Häufung verstimmt, weil sie bei all ihrer Biederkeit, ihrem korrekten Ernst und ihrer achtenswerten, fleißigen Redlichkeit doch wenig zu geben vermag. Gerade in diesem Jahre hat es bei uns eine ganze Reihe dieser symphonischen Arbeiten gegeben und neuerdings hat man wieder zwei derartige Werke — von der sympathischen Art — gehört: eine Symphonie von Grädener und eine von Guido Peters. Beide durchaus vornehm in der Intention, tadellos in ihrer Technik, ernsthaft in ihrem von allem Flunkern und allen willkürlichen Effekten abgewandten Wesen, aus ehrlichem Können heraus gebildet. Weniger aus strömender Eingebung, aus einem zwingenden Muß; beide auch eigentlich nicht so recht aus dem Geist des Orchesters heraus gedacht, sondern nachträglich „instrumentiert“, — bei Peters zumeist zu dick, auch zu gleichförmig in den Steigerungen; bei Grädener oft sehr wirkungsvoll in einzelnen Partien, im ganzen zu sehr auf die Streicher gestellt. Als Konzeption steht mir das Werk von Peters in seiner weltabgewandten, trotzig und milden Verträumtheit näher (obgleich die Bezeichnungen der einzelnen Themen — edel, feurig, heroisch usw. — eine Kluft zwischen Intention und Erfüllung verraten); als Werk eines starken Könners das von Grädener. Beide sind vom Tonkünstler-Orchester, das eine unter Nedbal — dem jüngst Bruckners „Dritte“ sehr schön gelang — das andere unter Bruno Walter vortrefflich gespielt worden. — Ein Sprung zum andern Extrem: zu Anton von Webern, der in seiner Musik die Konsequenzen der letzten Arbeiten seines Lehrers Schönberg zieht. Bei allem Verständnis für stürmisches Suchen und aller Abneigung gegen das bloß „Normale“: hier kann keiner mehr mit, der nicht gleichzeitig Beethoven und Bach, Wagner und Brahms, und was immer uns teure Musik war, als solche aufgibt. In Weberns Streichquartett, dessen einzelne Sätze durchschnittlich zwei Minuten dauern, ist keine Spur mehr von Motivierung und von Rhythmus, und die Dissonanz ohne Auflösung, der Mangel an jeglicher Tonalität wird zum Prinzip erhoben. Was vor allem gegen diese Kunst spricht, die einen Stimmungsbrocken (welcher Art immer) hinwirft und es dem Hörer überläßt, die Ergänzung und Erfüllung zu finden, ist dies, daß sie das Wesen der Musik aufhebt, das ja gerade in der Entwicklung, im organischen Ausbau der Thematik liegt. Nicht der Motiveinfall ist das Wesentliche, sondern das, was aus ihm wird, — die Möglichkeiten, die in ihm determiniert sind, und die erst aus ihm in einheitlichem Wuchs hervorblühen. Was Webern gibt (vom marmornen Mißklang seiner Musik ganz abgesehen, an den sich das Ohr vielleicht gewöhnen mag), ist nur die Urzelle zu einer Welt, die im Tondichter, nicht im Hörer entstehen sollte, in dem sie gar nicht entstehen kann. Bedenklich ist auch der

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Umstand, wie sehr Webern in seinem von Frau Winternitz-Dorda (der musikalischsten Sängerin, die man sich denken kann), vorgetragenen Liedern die Texte mißachtet, die er trotz aller Verschiedenheit der Stimmungen in monotonen, pessimistisch-trübseliges Grau in Grau taucht. Interessant mögen all diese Experimente sein; aber vor allem sind sie gefährlich, weil jeder Pfuscher sie nachahmen kann — ein entsetzlicher Gedanke, gegen den der an die Meyer-Hellmund-Versuche der bisherigen Dilettanten wie eine bezaubernde Lockung wirkt. Wobei aber ausdrücklich betont werden muß, daß Webern eine ungemeine Begabung ist, die unbedingt ihrer Überzeugung folgt, und die von jedem unlauteren Gedanken himmelweit entfernt ist. Ob er ebenso komponieren würde, wenn er bei Bruno Walter oder Karl Weigl, deren Lieder am gleichen Abend starken Eindruck machten, studiert hätte? Die Frage ist nicht zu beantworten. Aber in ihr liegt das Entscheidende über diese Musik. — Einige Konzerte: Lucille Marcel hat an einem Liederabend ihre Hörer wieder in das Silbernetz ihrer schmeichelnden, flirrenden Stimme eingesponnen; John Powell hat am Klavier wieder durch seine schöne Innerlichkeit und sein intensives, alles rings um sich vergessendes Musikmachen sehr gewirkt und Martha Schmidt hat durch die Wandlung überrascht, die die einstige Leschetitzki-Jüngerin

durchgemacht hat, die jetzt aus wirklicher seelischer Fülle heraus musiziert, ihrer tönenden Welt leidenschaftlich hingegeben und gerade dadurch alle mitreißend. — Das Schönste der letzten Tage: Regers „100. Psalm“ im Gesellschaftskonzert, ein machtvoll gesteigertes, besonders durch dynamische Wucht packendes Stück von großem Wurf, in strengstem Stil und unerhörter polyphoner Meisterschaft.

Richard Specht

WIESBADEN: Von hervorragenden Solisten lernten wir hier in letzter Zeit noch kennen: die temperamentsprühende Pianistin Alice Ripper, die exotische Sängerin Susan Metcalfe — meines Erachtens ein forciertes Talent, das den vollen Befähigungsnachweis für deutschen Liedergesang schuldig blieb —, den noch mit manchen virtuosen Äußerlichkeiten prunkenden Pianisten Alfred Hoehn, und den spanischen Geiger Joan Manén, der beim Publikum fabelhaftes Furore machte. — Afferni brachte im Kurhaus u. a. die selten gehörte symphonische Phantasie „Aus Italien“ von Strauß; Steinbach als Gastdirigent nur Brahms; Mannstädt im Hoftheater das „Requiem“ von Berlioz mit allem dazugehörigen Apparat: riesigem ad hoc zusammengestelltem Chor, verstärktem Hauptorchester und vier Nebenorchestern. Auch hier großer Erfolg.

Otto Dorn

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zur Erinnerung an den 70. Todestag von Nicolo Paganini bringen wir sein Porträt nach einer Zeichnung von Fr. Hahn, die uns die charakteristischen Züge des größten und gefeiertsten Violinvirtuosen aller Zeiten: die hohe Stirn, das dichte Haar, das eingefallene Gesicht mit den scharf vorstehenden Backenknochen, den schmalen Lippen und dem spitzen Kinn lebendig veranschaulicht. Paganini pflegte bekanntlich mit großer Vorliebe auch das Gitarrespiel und schrieb für dieses Instrument eine Reihe von Kompositionen. Das Autograph des Titelblatts einer Sonate für Gitarre und Violine, mit einer Dedikation an eine Dame, zeigt das folgende Faksimile.

Einer der namhaftesten dänischen Tonsetzer der Gegenwart ist August Enna, der am 13. Mai seinen 50. Geburtstag feiert. In seinen Adern fließt italienisches und deutsches Blut: sein aus Italien stammender Großvater, Soldat unter Napoleon, heiratete eine Deutsche und siedelte später nach Dänemark über. August Enna's Vater war Schuhmacher und hatte den Sohn zum selben Handwerk bestimmt, der sich indessen autodidaktisch zum Musiker bildete. Seine Kompositionen erweckten das Interesse Gades für den jungen Künstler; er verschaffte ihm ein Stipendium zum Studium in Deutschland. Durch seine erfolgreichen Opern „Die Hexe“ (1892 in Kopenhagen) und „Das Streichholzmädel“ (1897 in Kopenhagen) wurde Enna auch im Ausland weiten Kreisen bekannt. Von seinen übrigen Bühnenwerken gingen „Aucassin und Nicolette“, „Heiße Liebe“ und „Kleopatra“ gleichfalls über eine Reihe von deutschen Bühnen. Enna schrieb ferner noch ein Chorwerk „Mutterliebe“ und Lieder.

Die nächsten Blätter sind dem Andenken an drei jüngstverstorbenen schaffende und ausübende Künstler gewidmet, deren in der „Torenschau“ der Hefte 12, 13 und 14 ausführlich gedacht worden ist: Albert Fuchs (15. Februar), Leopold Demuth (4. März) und Edouard Colonne (28. März).

Zu Schluß überreichen wir unsern Lesern das Exlibris für den 3. Quartalsband des 9. Jahrgangs (Band 35).

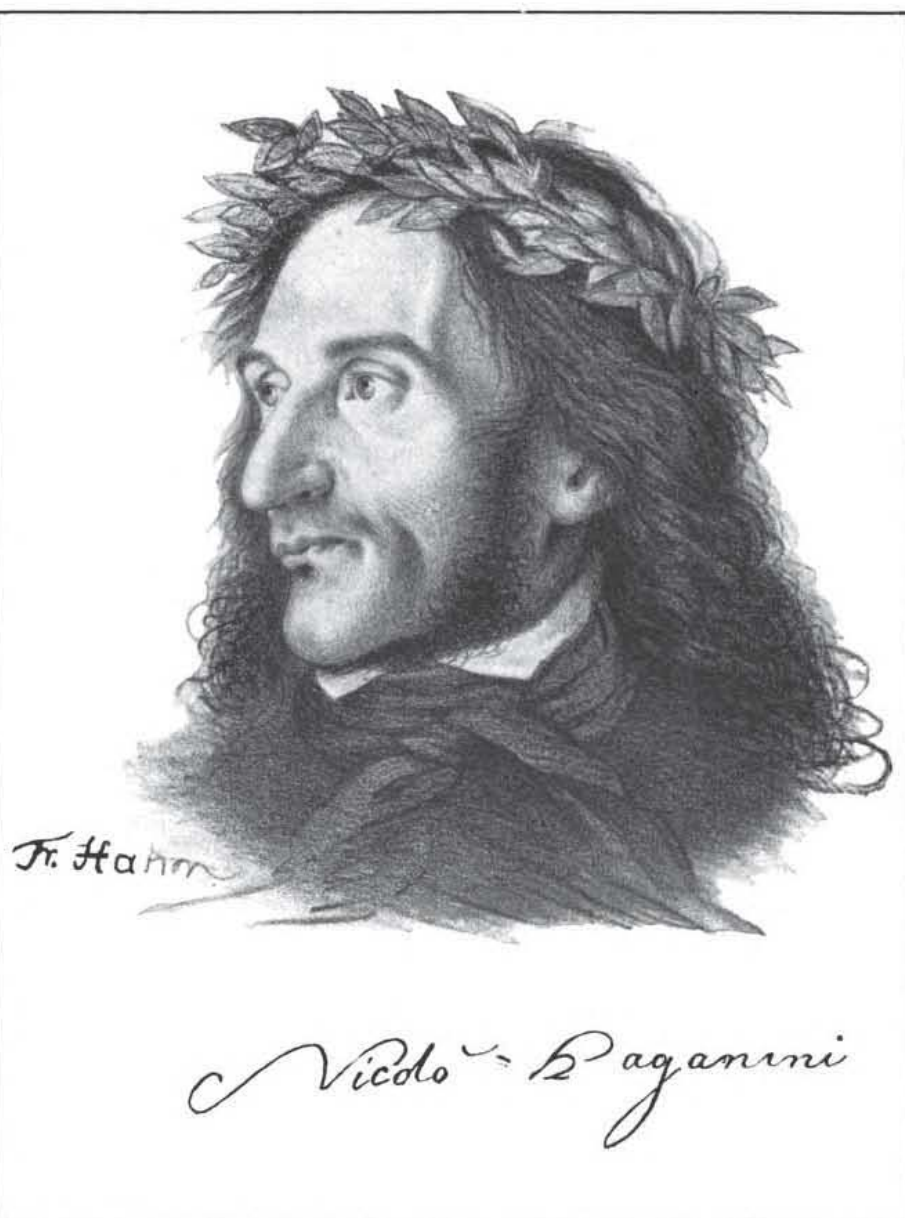
Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurlücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107



U of M

NICOLO PAGANINI

† 27. Mai 1840

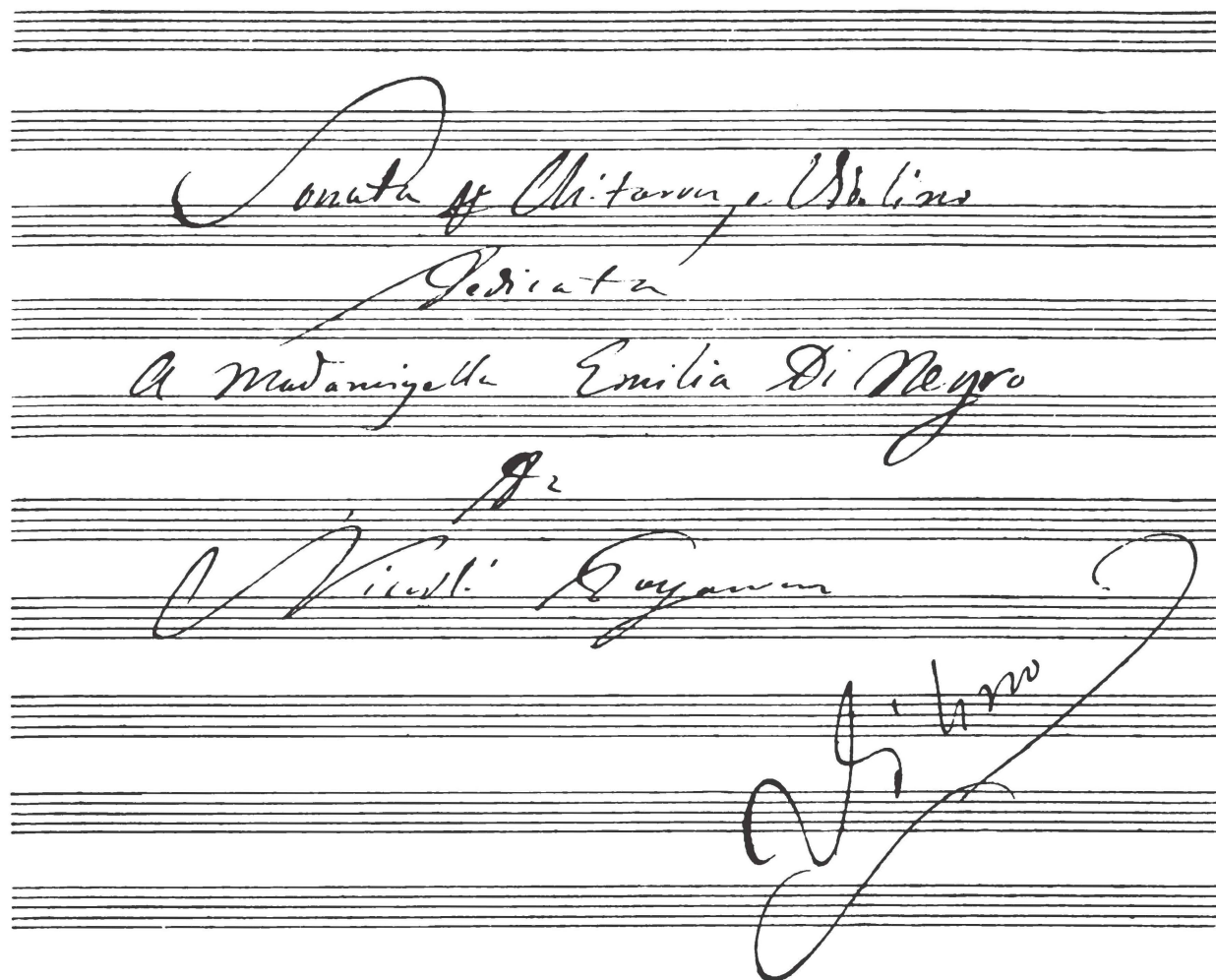
Nach einer Zeichnung von Fr. Hahn



IX. 15

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 15

AUTOGRAPH DES TITELBLATTES EINER SONATE FÜR
GITARRE UND VIOLINE VON NICCOLO PAGANINI



IX. 15

AUGUST ENNA
* 13. Mai 1860

1860



Hahn Nachfolger, Dresden, phot.



IX. 15

ALBERT FUCHS
† 15. Februar 1910

Uor M



E. Bieber, Hamburg, phot.



IX. 15

LEOPOLD DEMUTH
† 4. März 1910

U of M



Nadar, Paris, phot.



IX. 15

EDOUARD COLONNE
† 28. März 1910

U. of M.



EXLIBRIS
für den 3. Quartalsband des IX. Jahrgangs
Band 35 der MUSIK

DIE MUSIK

9. TONKÜNSTLERFEST-HEFT

Wenn man dem echten Genius der Musik treu bleibt, so hat auch die neueste Tonkunst mit allen ihren raffinierten instrumentalen Vorzügen keinen andern Sinn als die Flöte Tubalkains, des ersten Bläusers, als der Dudelsack des ersten Sinesen, als der Jodel des Älplers, als der Psalm des Mönchs, das Deckelschlagen und Bambusschwingen der Neger, als Cäcilias Orgelchen, Paganini's Geige, Mozarts Oper . . . : nämlich die Aufgabe, in einer andern Sprache als der wörtlichen oder der malenden oder der architektonischen, in der Sprache der Töne von Seele zu Seele zu reden.

Franz Liszt

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 16

Zweites Maiheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LANDER.

INHALT

A. Niggli

Die Musik der Schweiz in ihrer neuzeitlichen
Entwicklung

**Zum 46. Tonkünstlerfest des Allgemeinen
Deutschen Musikvereins in Zürich**

Paul Bekker

Zukunftsklänge

Edgar Istel

Julius Kapps Liszt-Biographie und ein ungedruckter
Brief Liszts

Ernst Wolff

„Reform der Stimmbildung“ von David C. Taylor
Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen
von Dr. Friedrich B. Stubenvoll

Wolfgang Golther

Zwei neue Wagner-Schriften

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte,
Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene
Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrsbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:

Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für

England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York

für Frankreich: Costalat & Co., Paris

DIE MUSIK DER SCHWEIZ IN IHRER NEUZEITLICHEN ENTWICKELUNG

von A. Niggli-Zürich



Im Laufe des 19. Jahrhunderts haben die musikalischen Verhältnisse in der Schweiz, wo am Ende dieses Monats zum drittenmal das Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins stattfindet, eine so bedeutende Entwicklung und Umgestaltung erfahren, daß eine summarische Darstellung dieses Werdeganges bis zur Gegenwart am Platze erscheint und namentlich die Besucher der kommenden Tonkünstlerversammlung in Zürich interessieren dürfte.

Die Grundlage der eifrigen Musikkpfege, die ungefähr mit Beginn des letzten Säkulums in der Schweiz einsetzt, bildeten für die katholischen Landestelle hauptsächlich die Stifts- und Klosterschulen, aus denen von jeher zahlreiche tüchtige Chordirigenten, Sänger und Instrumentalisten hervorgegangen waren, für die reformierten Gegenden die sogen. Collegia musica, d. h. jene spießbürgerlich angehauchten, aber fest organisierten Dilettantenvereinigungen, deren Entstehung bis ins erste Viertel des 17. Jahrhunderts zurückreicht und deren musikalischen Hauptstoff zuerst die Goudimel'schen Psalmen bildeten, bis allmählich das weltliche Lied und die Instrumentalmusik mehr hervortraten. Die weltumgestaltende Bewegung, die die französische Revolution von 1789 einleitete, und die sich bald auch auf den Boden der Schweiz verpflanzte, hatte die Auflösung jener zopfigen, mit den gesellschaftlichen Anschauungen der früheren Zeit verwachsenen Korporationen zur Folge; aber die Lust und Liebe zur Musik, die sie in den bürgerlichen Kreisen geweckt und genährt hatten, ging ebensowenig zugrunde als die unter ihrem Einfluß entstandenen Institute, wie namentlich die Subskriptionskonzerte der Städte; und bei dem starken Assoziationstrieb, der sich mit Beginn der neuen Zeit in der Eidgenossenschaft auf allen Kulturgebieten geltend machte, entstanden auch neue musikalische Gesellschaften mit freisinnigeren, dem Zeitgeiste entsprechenden Statuten.

An der Spitze der volkstümlichen Bewegung, die mit der Jahrhundertwende auf musikalischem Gebiet begann, steht Johann Georg Nägeli (1773—1836), den man mit Recht als den Vater des schweizerischen Volksgesanges bezeichnet hat. Im Pfarrhaus jener zürcherischen Gemeinde Wetzikon

geboren, wo musikbegeisterte und schöpferisch begabte Männer, wie Pfarrer Johann Schmidlin, Johann Heinrich Egli und Johann Jakob Walder, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zuerst eine größere Singschule ins Leben gerufen und vorbildlich geleitet hatten, lernte Nägeli als Jüngling schon die erhebende, geist- und gemütbildende Macht des Chorgesanges kennen. In der Lichtwelt der Kunst, so lautet einer seiner Kardinalsätze, bleibt, vom erzieherischen Standpunkte aus betrachtet, am wesentlichsten und bildendsten das in schöner Tonform gesungene Wort, und darauf fußend rief der Feuereifrige, der 1791 in Zürich eine Musikalienhandlung gegründet hatte, 1805 daselbst ein Singinstitut, d. h. einen Gemischten Chor, ins Leben, für den er selbst durch die Komposition von Motetten und Liedern geeigneten Übungsstoff schuf. Wenige Jahre später (1810) rief Nägeli den ersten schweizerischen Männergesangsverein ins Leben, dem er bis 1836, d. h. bis zu seinem Tode, vorstand, und für den er als Seitenstück zu der gemeinsam mit seinem Freunde, dem trefflichen Lenzburger Seminardirektor Traugott Pfeiffer, redigierten „Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen“ ein ähnliches Lehrmittel für Männerstimmen sowie das Allgemeine Gesellschaftsliederbuch für vierstimmigen Männerchor herausgab. Die Begründung des schweizerischen Männergesanges fällt demnach zeitlich mit der Entstehung der Berliner Liedertafel, d. h. des ersten fest organisierten deutschen Männerchors, ziemlich genau zusammen. Von der Zelter'schen Schöpfung unterscheidet sich die Nægeli's aber dadurch fundamental, daß sich jene und die ihr nachgebildeten deutschen Liedertafeln auf eine kleinere Zahl musikalisch geschulter Sänger aus den gebildeten bürgerlichen Kreisen beschränken und kunstreicher geformte Kompositionen pflegen, während Nægeli von vornherein bestrebt ist, das ganze Volk zur Pflege des unbegleiteten vierstimmigen Männergesanges heranzuziehen, und erklärt: „Damit alles recht wirksam werde, müssen die Noten von so vielen als möglich gesungen werden . . .“ „Daher ist unser höchster Künstlerwunsch, es möchten sich unsere Männer zu möglichst großen Chören vereinigen, und wenn irgendwo, statt 40, 400 Sänger unsere Chöre aufführen, so dürften wir uns eine nicht bloß mathematisch berechnet verstärkte Wirkung versprechen.“ Damit war aber auch die Forderung schlichten, sangbaren Tonsatzes, sowie einfacher, würdiger, alles Kraftlose und Süßliche vermeidender Texte verbunden. „Denn die Worte machen den Text lebendig“, und es soll daher nichts in Töne umgesetzt werden, was des Lebendigmachens durch Musik unwert wäre. Welchen Anklang die von Nægeli selbst nach diesen Prinzipien geschaffenen, allem Volk verständlichen Chorlieder fanden, beweist die Tatsache, daß die Liste für die 1826 von ihm publizierte Sammlung „Schweizerischer Männergesang“ in Helvetiens Gauen allein über 4000 Subskribenten fand.

In den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts sollte sich der von Nägeli für das Männerchorwesen gestreute Samen zu reichster Blüte entfalten. 1824 wurde durch den musikkundigen Pfarrer Weißhaupt in Wald der Appenzellische Sängerverein mit nahezu 200 Mitgliedern ins Leben gerufen, und nach seinem Muster entstanden besonders in den deutschschweizerischen Kantonen und Städten ähnliche Vereinigungen, so im Kanton Zürich der „Sängerverein des Limmattals“ und der „Seesängerverein“, an dessen Spitze Hans Ulrich Wehrli, der Schöpfer des Sempacherliedes, stand und dessen alljährliche Feste sich gleich einem farbenreichen Kranz bis in unsere Tage fortschlingen. In der Stadt Zürich wurde 1826 der „Zürcher Männerchor“ gegründet, der sich nach mancherlei Wandlungen unter Karl Attenhofers musterhafter Leitung zu einem der hervorragendsten Kunstgesangsvereine gestalten sollte, während die Entstehung des zweiten großen Männergesangsvereins der Stadt, der „Harmonie Zürich“, dem Männer wie Franz Abt, Ignaz Heim, Gustav Weber, Gottfried Angerer als Dirigenten vorstanden, vom Jahr 1841 datiert. — So war, als die politisch sturm- und drangvollen vierziger Jahre kamen und die schweizerischen Männerchöre fast durchweg zu Trägern der freisinnigen, fortschrittlichen Ideen wurden, der Boden für einen engeren Zusammenschluß, für eine Vereinigung der Sängergesellschaften, geebnet, und am Auffahrtstage des Jahres 1842 wurde in Aarau der „Eidgenössische Sängerverein“ begründet, dessen erstes Fest am 25. und 26. Juni 1843 die Zürcher „Harmonie“ veranstaltete. Schon hier wurden neben der Gesamtauführung Wettgesänge der einzelnen Vereine angeordnet und Ehrengaben an die Sieger verabfolgt, da man hierin das geeignetste Mittel zur Entfaltung eines edlen Wettseifers unter den beteiligten Gesellschaften erblickte. Während dem „Eidgenössischen Sängerverein“ im Gründungsjahr nicht viel über 500 Sänger beitraten, hatte die Zahl der beteiligten Vereine bereits bis zum Sängerfest in St. Gallen von 1856 so zugenommen, daß man sich zu einer Trennung der wettsingenden Gesellschaften in zwei Abteilungen, eine für den Kunstgesang und eine für den Volksgesang, veranlaßt fand und dadurch den kleineren Vereinen die Möglichkeit gewährte, sich mit gleicher Aussicht auf Erfolg beim Wettkampf zu beteiligen wie die kunstgeübten Gesellschaften der größeren Städte. Am schönsten aber bewährte sich die ideale Macht des Männergesanges immer wieder bei den alles Individuelle im Strom des Gesamtklanges auflösenden Hauptaufführungen, wie denn beim erwähnten St. Galler Fest Carl Maria von Webers „Schwertlied“ „mit wahrhaft überirdischer Gewalt“ aufflammte und stürmisch da capo verlangt wurde. Anlässlich des Berner Festes von 1864 kam zum erstenmal eine größere vaterländische Kantate, Eduard Munzingers „Schwur im Rütli“ für Männerchor, Soli und Orchester, zu erfolgreicher Aufführung; ähnliche Werke, wie Gustav

Arnolds, des trefflichen Luzerner Musikdirektors, preisgekrönte „Siegesfeier der Freiheit“ (eine Verherrlichung der Sempacher Schlacht) und Ernst Reiters „Schlacht bei St. Jakob“, schlossen sich bei den Festen in Luzern und in Basel von 1873 und 1875 an. Schon beim Neuenburger Fest von 1870 waren auch die Männerchöre der französischen Schweiz auf den Plan getreten, nachdem die Pflege des Männergesangs hier gleichfalls immer stärkere Verbreitung gewonnen hatte und im Waadtland schon 1853 ein rühriger Kantonalgesangsverein ins Leben getreten war. Besondere Bedeutung gewann das Wettgesangskonzert beim St. Galler Fest von 1886, indem daselbst zum erstenmal von den großen Stadtzürcher Kunstgesangsvereinen „Männerchor“ und „Harmonie“ zwei der genialen tonmalerischen Chorkompositionen Friedrich Hegars vorgetragen wurden: „Totenvolk“ und „Schlafwandel“ (nach Gedichten von Josef Viktor Widmann und Gottfried Keller), die mit ihrer farbensenften, ans Symphonische streifenden und doch das Leistungsvermögen der Männerstimmen nirgends überschreitenden Darstellung, mit ihrer illustrativen Kühnheit und Stimmungsgewalt hinreißend wirkten und eine neue Ära auf dem Gebiet des Männergesangs eröffnet haben. Wesentliche Neuerungen brachte das Baseler Fest von 1893, mit dem der Eidgenössische Verein die Jubelfeier seines 50jährigen Bestehens beging, und wo man die Wettgesänge in die vier Kategorien „einfaches Volkslied“, „volkstümliches Lied“, „einfaches Kunstlied“ und „ausgebildetes Kunstlied“ schied und einen obligatorischen Chor als neuen Konkurrenzfaktor beifügte. Das letzte Eidgenössische Sängerfest, an dem über 6000 Sänger teilnahmen, und wo man beim Wettgesang der Abteilung für schwierigeren Kunstgesang zum erstenmal den Versuch mit einem sogenannten Stundenchor machte, fand 1905 in Zürich statt. Karl Attenhofer, dem die Schweiz eine Menge der schönsten volkstümlichen Männerchorlieder verdankt, und der 1909 verstorbene Dirigent der „Harmonie“, Gottfried Angerer, leiteten die Gesamtaufführungen der deutsch-schweizerischen, Charles Troyon, der Lausanner Tenorist und Chordirigent, die der welsch-schweizerischen Vereine, während beim großangelegten „Begrüßungskonzert“ der Zürcher Gesellschaften, das u. a. die Bachsche Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft“, Sätze aus dem Berlioz'schen „Requiem“ und den Richard Straußschen „Taillefer“ mit Begleitung eines 130 Mann starken Orchesters und unter solistischer Mitwirkung von Frau Emilie Welte-Herzog, Ludwig Heß und Theodor Bertram brachte, Volkmars Andrae, der ausgezeichnete Dirigent des Gemischten Chores, sowie nunmehr der Abonnementskonzerte der Tonhalle-Gesellschaft und des Männerchores Zürich, mit starker Hand das Zepter führte.

Wie sich im Eidgenössischen Sängerverein, der 1912 sein 22. Fest in Neuenburg abhalten wird, das Männergesangswesen der Schweiz kon-

zentriert, so bildete während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, resp bis in die 60er Jahre hinein, ein ähnliches zentrales Institut, die „Allgemeine Schweizerische Musikgesellschaft“, den Mittelpunkt der Tätigkeit auf dem Boden der Musik für gemischten Chor und Orchester.

Die Gründung dieser für die Entwicklung der schweizerischen Tonkunst höchst bedeutsamen Gesellschaft erfolgte im Jahre 1808, also wenige Jahre, nachdem Johann Georg Nägeli sein Singinstitut in Zürich geschaffen hatte, und die Persönlichkeit des Zürcher Musikers spielt auch bei der Schwesterassoziation eine Hauptrolle. Da am Anfang des 19. Jahrhunderts die helvetische Regierung in Luzern residierte, war man bestrebt, ihr den Aufenthalt in der Leuchtenstadt möglichst angenehm zu machen, und es nahm infolgedessen auch das dortige musikalische Leben einen starken Aufschwung, indem die bestehende Musikgesellschaft regelmäßig Konzerte gab und, um möglichst viel neuen Stoff dafür zu beschaffen, jedes Mitglied statutarisch verpflichtete, wenn es heiratete oder taufte, der Sozietät ein Notenwerk zu schenken. Nachdem in verschiedenen Städten unter Zuzug von Musikbeflissenen aus der Umgegend Haydns „Schöpfung“ mit gutem Erfolg zur Aufführung gelangt war, lud die Luzerner Gesellschaft die Musikfreunde der gesamten Schweiz auf den 27. und 28. Juni 1808 zu einem gemeinsamen Konzert und zur Gründung einer „Allgemeinen Helvetischen Musikgesellschaft“ ein. Mehr als 80 Musikliebhaber folgten dem Ruf. Man organisierte sich unter Annahme ausführlicher Statuten, führte in der Jesuitenkirche Bruchstücke aus der „Schöpfung“, sowie die C-dur Symphonie op. 91 von Haydn auf und beschloß die Zusammenkunft mit einem solennen Ball, wie er von nun an den regelmäßigen Schlußakt der Vereinigungen bilden sollte. So trat jener „in seiner Art einzige Bund“ ins Leben, wie ihn das Gerbersche Lexikon nennt, der im wesentlichen den Charakter eines aus Liebhabern zusammengesetzten Orchestervereins an sich trug, aber von Anfang an unter Zuzug der gemischten Chöre des jeweiligen Festortes sowie von Gesangskräften benachbarter Orte auch kleinere und größere Chorwerke in seine Programme aufnahm. Dabei bestanden allerdings längere Zeit erhebliche numerische Mißverhältnisse zwischen Chor- und Instrumentalkräften und auch in der Orchesterbesetzung als solcher, wie denn beispielsweise beim zweiten Fest in Zürich 1809 der Chor 100, das Orchester 114 Mitwirkende zählte, und bei der Zürcher Aufführung des Mozartschen Requiems von 1812 in dem 199 Mann starken Orchester u. a. 18 Flöten, 12 Hörner und 10 Fagotte figurierten. Übrigens befanden sich unter den beteiligten Dilettanten zahlreiche tüchtige Bläser, weil damals das Klavier, das heutige Mädchen für alles, noch wenig verbreitet war, dafür aber Streich- und Holzblasinstrumente um so eifriger gepflegt wurden. Schon 1810 wurde die Dauer der alljährlichen Gesell-

schaftsfeste auf drei Tage ausgedehnt und ein regelmäßiges Solistenkonzert eingeführt. Konnten auch die Aufführungen, namentlich was das Instrumentale betrifft, strengeren künstlerischen Anforderungen unmöglich entsprechen, so bezeichnete doch ein Musiker wie Carl Maria von Weber, der, gleich seinem Studiengenossen Meyerbeer, dem Fest in Schaffhausen von 1811 beiwohnte, die Wiedergabe der Beethovenschen C-dur Symphonie als „recht brav für ein so großes Orchester, das aus allen Enden der Schweiz zusammenkommt und mit einer Probe dies leisten muß“. Freude bereitete es dem deutschen Meister, „den echt republikanischen Geist und die Einigkeit zu sehen, die da herrscht“. Von den aufgeführten Kompositionen erregte sein besonderes Interesse ein Vokalquartett „Das Grab ist tief und stille“ (Gedicht von Salis), komponiert von dem Luzerner Xaver Schnyder von Wartensee, der bekanntlich später in Frankfurt a. M., wo er 1868 starb, die einflußreichste Tätigkeit als Lehrer, Theoretiker und Tondichter entfalten und wie sein Landsmann, der kürzlich erst verstorbene, lange Zeit in Paris tätige Unterwaldner Mathys Lussy, zu hohem Ruf gelangen sollte. Auch der strenger urteilende Ludwig Spöhr, der noch beim Fest der Schweizerischen Musikgesellschaft in Freiburg im Üchtland i. J. 1816 das Orchester „bedenklich“ gefunden hatte, nannte wenigstens den Chor „gut eingeübt, kräftig und rein“ und konstatierte nach dem Musikfest in Luzern von 1841, als sein Oratorium „Des Heilands letzte Stunden“ zur Aufführung kam, daß die Chöre „vortrefflich gegangen“ seien und das Orchester „durchaus Annehmbares“ geleistet habe. Wie segensreich der Einfluß der Helvetischen Musikgesellschaft für das Musikleben der deutschschweizerischen Städte war, zeigt u. a. die Musikgeschichte Basels, wo die Feste von 1820, 1840 und 1860 für die Konzentration der Chorkräfte entscheidende Impulse gaben und auch das ständige Engagement tüchtiger Fachmusiker herbeiführten. 1820 machte die Aufführung der Haydnschen „Jahreszeiten“ unter der trefflichen Leitung L. Tollmanns so großen Eindruck, daß schon 1821 ein „Musikalischer Übungsverein“ ins Leben trat und bald darauf (1824) unter Ferdinand Laurs Direktion der „Basler Gesangverein“ gegründet wurde, der sich unter des letzteren Nachfolgern Ernst Reiter, Alfred Volkland und Hermann Suter allmählich zu einer Chorgesellschaft ersten Ranges entwickelte. Beim Musikfest von 1840 bildete den Grundstock des Orchesters die Fuldaer-Gesellschaft der Gebrüder Lang, die man als festen Instrumentalkörper für die ordentlichen Winterkonzerte gewonnen hatte, und die sehr gute Bläser in sich schloß, und 1860 verfügte die Rheinstadt bereits über so zahlreiche Fachmusiker, daß man neben Händels „Jephta“ die Beethovensche Neunte Symphonie ins Festprogramm aufnehmen und zu würdiger Darstellung bringen konnte.

Schon beim Berner Fest von 1851 hatte die Musikgesellschaft Richard

Wagner, der zwei Jahre vorher in Zürich sein Asyl gefunden, in Würdigung seiner Verdienste um die Regeneration der dramatischen Musik zu ihrem Ehrenmitglied ernannt, und beim Fest in Sitten von 1853 sollte der Meister die Hauptaufführung leiten, fand sich indes bei der Probe, zu der er erschienen war, von den zur Verfügung stehenden Kräften dermaßen enttäuscht, daß er unverrichteter Dinge wieder abreiste. Auch die damaligen unter Franz Abts Leitung stehenden Zürcher Abonnementskonzerte bezeichnete Wagner in vertraulichen Mitteilungen an Liszt als „erbärmlich“, ließ sich aber doch herbei, in dem Konzert vom 15. Januar 1850 Beethovens A-dur Symphonie, sowie anfangs 1851 die in c-moll und die Eroica zu dirigieren, worüber der damals als Kapellmeister am St. Galler Theater funktionierende Hans von Bülow schrieb, Wagner habe Wunder gewirkt. „Ich habe die Symphonie so nirgends gehört! Großartig und hinreißend und das Orchester folgte — genial im Parieren.“ Daß sich mit den in Zürich vorhandenen musikalischen Mitteln unter einem hervorragenden Führer bereits etwas machen ließ, bewiesen vollends die Aufführungen eigener Kompositionen, die Richard Wagner Ende 1851 veranstaltete, und für die er einen Chor von 150 Sängerinnen und Sängern und ein Orchester von 72 Mann besaß, in dem allerdings zahlreiche auswärtige, zum Teil aus Deutschland zugereiste Fachmusiker mitwirkten. Der Meister hörte dabei zum erstenmal das Vorspiel und Bruchstücke seines „Lohengrin“ und empfing davon einen so ergreifenden Eindruck, daß er sich nach seinen eigenen Worten „stark zusammennehmen mußte, um ihm standzuhalten“. Auch die Zürcher Solosängerin Frau Emilie Heim, die ebenso stimm- und kunstbegabte wie blühend schöne Gattin des Musikdirektors Ignaz Heim, die die Sentaballade vortrug und später bei einer Privataufführung der „Walküre“ in Wagners Wohnung seine erste Sieglinde war, befriedigte den Komponisten in hohem Maß. Daß sogar kleinere schweizerische Städte in den fünfziger Jahren bereits leistungsfähige Kapellen besaßen, zeigte das kühne Unternehmen in St. Gallen, wo Musikdirektor Sczadrowski an der Spitze der Abonnementskonzerte stand und wo man auf seine Veranlassung im Spätherbst 1855 Richard Wagner und den bei ihm zu Besuch weilenden Franz Liszt zur Leitung eines Konzertes mit Kompositionen Liszts einlud. So dirigierte dieser am 23. November genannten Jahres im St. Galler Bibliotheksgebäude seinen „Orpheus“ und seine „Préludes“, worauf Wagner bei Beethovens „Eroica“ das Szepter führte¹⁾ und freilich „unsägliche Mühe hatte, das Orchester bis zu der ihm genügenden Höhe fortzureißen“, aber von der Wirkung der Tondichtungen seines Freundes im Innersten ergriffen und erhoben wurde.

¹⁾ Eine Faksimiliewiedergabe des Erinnerungsblattes an dieses denkwürdige Konzert findet der Leser unter den Kunstbeilagen dieses Heftes. Red.

Das letzte Fest der Schweizerischen Musikgesellschaft fand vom 13. bis 16. Juli 1867 in Zürich statt, wo sich unter Friedrich Hegars musterhafter Leitung ein Chor von 600 Sängerinnen und Sängern beteiligte und auch das Orchester Treffliches leistete. Die veralteten statutarischen Vorschriften der Gesellschaft, wonach jedes aktive Mitglied zur Mitwirkung berechtigt war, hatte man dabei freilich über Bord geworfen und das 101 Mann starke Orchester wesentlich aus den stehenden Kapellen von Zürich und Basel zusammengesetzt, wobei nur eine beschränkte Zahl gut ausgewiesener Dilettanten mitspielte. Da inzwischen fast in allen größeren Schweizerstädten aus Fachmusikern zusammengesetzte Kapellen, die sich immer mehr zur Reproduktion der bedeutendsten Tonwerke befähigt erwiesen, neben die großen Chorgesangsvereine getreten waren, hatte es keinen Sinn mehr, musizierende Dilettanten aus allen Gegenden der Schweiz zu gemeinsamen Konzerten zusammenzuberufen. Nach längerer Passivität löste sich die Schweizerische Musikgesellschaft 1891 de jure auf; ihr zirka 25000 Fr. betragendes Vermögen wurde zu einem schweizerischen Stipendienfonds für Musikstudierende umgewandelt, aus dem bereits eine stattliche Zahl tüchtiger junger Musiker des Landes unterstützt worden ist.

Daß man, um Musikfeste großen Stils würdig durchzuführen, keiner zentralen Genossenschaft mehr bedurfte, wie es die mit ihren teilweise aristokratischen Satzungen ohnehin veraltete Helvetische Musikgesellschaft gewesen war, das bewies das großartige Musikfest, das Zürich im Sommer 1874 durchführte, und wobei unter Mitwirkung eingeladener gemischter Chöre aus anderen Schweizerstädten das Brahms'sche „Triumphlied“ (vom Komponisten persönlich geleitet), der dritte Teil der Schumann'schen „Faust“-Szenen und Beethovens Neunte Symphonie zu vorzüglicher Aufführung gelangten. Und ebenso bedeutende Leistungen vollbrachten der Gemischte Chor Zürichs und das durch Mitglieder der Hofkapellen von Stuttgart und Karlsruhe verstärkte Orchester anlässlich der Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in der Limmatstadt vom 9. bis 12. Juli 1882, bei der in Gegenwart der Komponisten Liszts „Heilige Elisabeth“, Albert Beckers b-moll Messe und die Saint-Saëns'sche Kantate „La lyre et la harpe“ eine ausgezeichnete Wiedergabe fanden und nicht weniger als 34 moderne Tondichter zum Worte kamen. 1886 folgte, um bloß noch einige Höhepunkte aus dem Musikleben Zürichs im abgelaufenen Jahrhundert anzuführen, das dreitägige Bach- und Händelfest zur Feier des 200. Geburtstages der beiden Heroen mit der „Matthäuspassion“ und dem „Messias“ als Hauptwerken, November 1888 die Jubelfeier zum 25jährigen Bestehen des Gemischten Chores, 1890 das Hegar-Jubiläum mit Händels „Israel in Ägypten“, vom 19. bis 22. Oktober 1895 endlich das Fest zur Einweihung der neuen Tonhalle am Alpenkai, bei dem Johannes Brahms zum

zweitenmal sein „Triumphlied“ leitete und Beethovens Neunte Symphonie, sowie sein Violinkonzert, von Joachim gespielt, hinreißend wirkten.

Nicht weniger glänzend als in Zürich entfaltete sich während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Musikleben zu Basel, wo man 1870 unter Ernst Reiter wesentlich mit eigenen Kräften eine des Meisters würdige Gedächtnisfeier zur 100. Wiederkehr des Geburtstages von Beethoven abhielt und wo, nachdem 1875 Alfred Volkland als Kapellmeister und Chorleiter berufen worden war, besonders die Werke Joh. Seb. Bachs eifrigste Pflege fanden. Hatte man in der Rheinstadt doch schon 1861 die „Johannespassion“ zu Ehren gezogen, der 1865 und 1870 die ersten schweizerischen Aufführungen der „Matthäuspassion“ folgten, während Zürich 1872 die dritte Wiedergabe des erhabenen Werkes veranstaltete.

Ebenso kräftig entwickelte sich das musikalische Leben der Bundesstadt Bern, wo der treffliche Solothurner Karl Munzinger seit 1869 die „Lieder-
tafel“ leitete und nach Alexander Reichels Tod 1884 auch die Direktion des „Cäcilienverein“ und der Abonnementskonzerte übernahm, um mit diesen Korporationen die bedeutendsten Tonwerke sowohl der Klassiker und älteren Romantiker als der Neuzeit zu lebensvoller Darstellung zu bringen.

Von entscheidendem Einfluß auf die immer intensivere Pflege und Ausgestaltung der Tonkunst in der Schweiz wurden die Musikschulen, die während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fast in allen größeren Städten des Landes entstanden und zur natürlichen Folge hatten, daß sich immer mehr junge Leute dem musikalischen Fachstudium zuwandten. So wurde schon 1866 die Baseler Musikschule ins Leben gerufen, an deren Spitze bis zu seinem 1896 erfolgten Tod der tüchtige Pädagoge Selmar Bagge stand, und deren artistische Leitung dann Hans Huber, der aus dem Kanton Solothurn stammende vielseitig gebildete Musiker und phantasie-
reiche Komponist, übernahm. 1875 folgte die Gründung der Zürcher Musikschule, deren Leitung bis zur Stunde Friedrich Hegar besorgt, und an der von Anfang an ausgezeichnete Lehrkräfte tätig waren, wie der Zürcher Gustav Weber, der allzufrüh (schon 1887) zu den Toten gegangene Schüler Tausigs und Schöpfer einer Reihe hochpoetischer Tonwerke, ferner Robert Freund, der hervorragende Pianist, Lothar Kempfer, der bewährte Kapellmeister der Zürcher Oper, u. A. Von Anstalten ähnlicher Art, die alle neben der Abteilung für Dilettanten auch eine solche zur allseitigen Ausbildung von Fachkünstlern umschließen, sei noch das schon 1836 entstandene, gegenwärtig weit über 1000 Schüler zählende Genfer Konservatorium erwähnt, an dem Franz Liszt zeitweilig tätig war, und dessen künstlerische Direktion lange Jahre Hugo von Senger, dann der vorzügliche, nun am Hochschen Konservatorium zu Frankfurt a. M. tätige Pianist Willy Rehberg in Händen hatten, während gegenwärtig Bernhard Staven-

hagen an der Spitze steht, und der erste Violinlehrer, Henri Marteau, nun Nachfolger Joachims an der Hochschule in Berlin, durch Felix Berber ersetzt worden ist.

Dank den erwähnten Bildungsstätten hat sich seit etwa 30 Jahren die Zahl der autochthonen Berufsmusiker außerordentlich gesteigert, und während in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fast überall ausländische, namentlich deutsche Tonkünstler die größeren Vereine und musikalischen Institute auf Schweizer Boden leiteten, finden wir nun auch in den Großstädten hauptsächlich Eingeborene als Dirigenten und Musiklehrer tätig. So liegt, um nur einige der Bedeutendsten namhaft zu machen, die Leitung des „Gesangsvereins“, der „Liedertafel“ und der Abonnementskonzerte zu Basel seit einem Jahrzehnt in den Händen des Aargauers Hermann Suter, der sich beim dortigen Fest der deutschen und der schweizerischen Tonkünstler vom Juni 1903 glänzend bewährt hat und von dem das Programm des diesjährigen Festes ein poesiereiches Streichquartett aufweist. In Zürich werden der „Gemischte Chor“, der „Männerchor“ und die großen Konzerte der Tonhalle-Gesellschaft, bei denen das Orchester aus 90 Mann (lediglich Fachmusikern) besteht, von dem hochbegabten jungen Berner Volkmar Andreae geleitet, der sich als genialer Dirigent auch im Ausland einen Namen gemacht und kürzlich erst in Barcelona wahre Triumphe gefeiert hat. In Bern endlich, wo bis zum letzten Frühling der bereits von uns genannte Karl Munzinger den Kommandostab über die namhaftesten musikalischen Körperschaften führte, ist diesem als Leiter des „Cäcilien-Verein“, der „Liedertafel“ und des Orchesters der gleichfalls sehr tüchtige Luzerner Fritz Brun gefolgt.

In ebenso hohem Maße wie die schöpferischen Talente und Dirigenten haben sich seit einem Menschenalter die ausübenden schweizerischen Tonkünstler auf vokalem und instrumentalem Gebiet vermehrt. Während hervorragende Berufssänger aus der Schweiz, wie der Aargauer Dr. Karl Schmid, der langjährige stimmungswaltige Bassist der Wiener Hofoper, bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus vereinzelte Erscheinungen waren, sind seither eine Menge vorzüglicher Sängerinnen und Sänger aus dem Alpenland hervorgegangen. Wir nennen von ersteren nur die ausgezeichnete Sopranistin Frau Anna Walter-Strauß in Basel, die Zürcher Altistin Frau Albertine Hegar-Volkart, die 1896 verstorbene erste Gattin Fr. Hegars, ferner die in Paris lebende Marcella Pregi (Corrodi), gleichfalls eine geborene Zürcherin, die aus dem Thurgau stammende, auf allen Gebieten der Gesangkunst erprobte Berliner Hofopernsängerin Frau Emilie Welti-Herzog, die nach 30jähriger ruhmreicher Tätigkeit nun in den Ruhestand tritt, die gleichfalls zu europäischem Ruf gelangte Koloratursängerin Frau Erika Wedekind und die namentlich als Bachsängerin hochangesehene

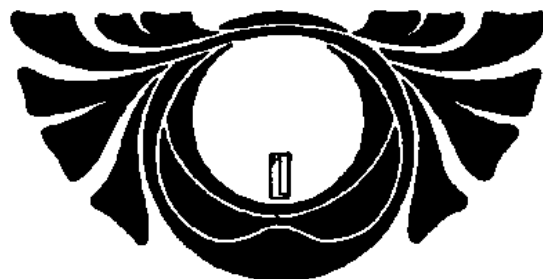
Baseler Altistin Maria Philippi, sowie die junge Genfer Sopransängerin Frau Debogis-Bohy, von Sängern den gleichfalls aus Basel stammenden Tenoristen Robert Kaufmann, einen der besten Vertreter des Evangelisten in den Bachschen Passionen, den Waadtländer Tenoristen Charles Troyon und die in neuerer Zeit weiteren Kreisen bekannt gewordenen, mit schönen Baritonstimmen begabten Hans Vaterhaus von Zürich und Dr. Alfred Haßler aus Aarau. Noch zahlreicher sind die zu weitreichendem Ruf gelangten Instrumentalkünstler aus der Schweiz, von denen hier nur hervorgehoben seien die trefflichen Lisztschüler Bertrand Roth in Dresden und der Glarner Fritz Blumer in Straßburg, dann der allzufrüh verstorbene geniale Pianist Otto Hegner, der in Basel tätige Gottfried Staub und die in Berlin lebenden Rudolf Ganz aus Zürich und Emil Frey von Baden, endlich die Geigerin Anna Hegner in Basel und die nun in Nordamerika verheiratete Luzerner Cellistin Elsa Ruegger.

Mit der wachsenden Fülle produktiver und ausübender Talente machte sich denn auch das Bedürfnis nach engerem Zusammenschluß unter den schweizerischen Fachgenossen, insbesondere nach einer stärkeren Verbindung zwischen den Musikern der deutschen und der französischen Schweiz immer mehr geltend. Auf Anregung des Waadtländers Ed. Combe organisierte sich im Frühjahr 1900 nach dem Vorbild des Allgemeinen Deutschen Musikvereins der „Schweizerische Tonkünstlerverein“, der von einem neungliedrigen Vorstand geleitet wird und gegenwärtig etwa 200 Mitglieder zählt. Das erste seiner Feste, die einander alljährlich folgten, fand anfangs Juli 1900 in Zürich statt, wobei man der Vereinstendenz, die einheimische Produktion möglichst zu fördern, entsprechend fast ausschließlich Werke schweizerischer Abkunft zu trefflicher Aufführung brachte. Intensiv wurde schon in Zürich wie auch bei den folgenden Tonkünstlerversammlungen die junge Schule der französischen Schweiz berücksichtigt, die sich durch einen realistischen Zug, eine Vorliebe für kräftige Charakteristik und dementsprechend kecken Farbenauftrag kennzeichnet und namentlich auch bestrebt ist, nationale Elemente, heimatliche Weisen, Eindrücke der schweizerischen Bergwelt zu verwerten. An der Spitze dieser welschschweizerischen Gruppe stehen der am Genfer Konservatorium tätige, vielseitig begabte Waadtländer E. Jaques-Dalcroze, dessen schöpferischem Talent wir bereits eine stattliche Zahl geistvoller und graziöser Chor- und Orchesterwerke verdanken und dessen Methode einer rhythmisch-musikalischen Gymnastik gegenwärtig Epoche macht, der gleichfalls aus dem Waadtland stammende, in Paris lebende Gustave Doret, dessen dramatisch bewegtes Oratorium „Les sept paroles de Christ“ beim Genfer Tonkünstlerfest von 1901 packend wirkte, und der jetzt in München wohnhafte Waadtländer Pierre Maurice, dessen kürzlich auch

in Zürich aufgeführtes lyrisches Drama „Misé Brun“ beim letztjährigen Deutschen Tonkünstlerfest in Stuttgart Aufsehen erregte. Gleichfalls zu den ihrigen zählt die Gruppe der Welschschweizer den Luzerner Josef Lauber, der längere Zeit in Neuenburg wirkte und nun Lehrer am Genfer Konservatorium ist, einen reichbegabten Tonsetzer, der für Chor und Orchester ebenso Beachtenswertes geschaffen hat wie auf dem Gebiet der Kammermusik, und dessen Baritonballade mit Orchesterbegleitung „Die Trommel des Ziska“ zum Besten zählt, was bei der letzten Schweizerischen Tonkünstlerversammlung in Winterthur zur Aufführung kam.

Den hervorragendsten deutschschweizerischen Komponisten: Friedrich Hegar, Gustav Weber, Hans Huber, deren wir bereits gedacht haben, wären, um nur noch wenige Namen zu nennen, anzureihen: Otto Barbian, der als Lehrer und Organist in Genf tätige ausgezeichnete Bündner, und von den jüngsten der schon genannte Volkmar Andreae, der sich als Tondichter namentlich durch eine farbenprächtige, symphonische Phantasie und verschiedene Kammermusikwerke hervorgetan hat, sowie der als Liederkomponist rasch in weiteren Kreisen bekannt gewordene Schwyzer Othmar Schöck.

Diese kurzen Notizen dürften genügen, um darzutun, daß die Schweiz seit zirka 100 Jahren auf musikalischem Gebiet eine reiche Entwicklungsgeschichte durchgemacht hat und gegenwärtig auf achtbarer künstlerischer Stufe steht, daß insbesondere ihre größeren Städte über bedeutende chorische und orchestrale Mittel verfügen, und daß von dem Fest, das Ende Mai die Mitglieder des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Zürich vereinigen soll, hinsichtlich der Durchführung des musikalischen Programms das Beste erwartet werden darf.





Das diesjährige Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins findet vom 27. bis 31. Mai in Zürich statt.

Das **Programm** lautet, mit Vorbehalt etwa noch nötig werdender Änderungen:

Mittwoch, den 25. Mai

abends 8 Uhr: Konzertmäßige Hauptprobe für das I. Orchesterkonzert.

Donnerstag, den 26. Mai

abends 8 Uhr: Konzertmäßige Hauptprobe für das II. Orchesterkonzert.

Freitag, den 27. Mai

nachmittags 3—5 Uhr: Rendezvous der Gäste in der Tonhalle (Garten oder Pavillon). Offizieller Beginn des Festes.

Abends 6 $\frac{1}{2}$ Uhr im großen Tonhallsaal:

I. Orchesterkonzert.

(Sämtliche Orchesterkonzerte unter Leitung des Festdirigenten: Volkmar Andreae. Festorchester: das Konzertorchester der Tonhalle Zürich.

Programm:

1. Arnold Mendelssohn (Darmstadt): „Pandora“-Ouvertüre für Orchester (unter Leitung des Komponisten).
2. Otto Lies (Goes, Holland): Drei Gesänge für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung.
a) Elfenkind; b) Melodie; c) Liebe Worte (Uraufführung).
Sopransolo: M. L. Debogis-Bohy (Genf).
3. Theodor Blumer jun. (Altenburg): Karnevalsepisode für Orchester (unter Leitung des Komponisten).
4. Hans Huber (Basel): Drittes Konzert für Klavier und Orchester (D-dur, op. 113) (unter Leitung des Komponisten). Solist: Rudolph Ganz (Zürich).

20 Minuten Pause.

5. Max Reger (Leipzig): „Der 100. Psalm“ für gemischten Chor, Orchester und Orgel, op. 106.

Chor: Die Damen des Gemischten Chores Zürich,
Damen des Häusermannschen Privatchores,
Herren des Männerchors Zürich und des Lehrgesangsvereins Zürich.

Abends 9 Uhr: Offizieller Empfang und Begrüßung im Tonhallepavillon. Abendessen, den Mitgliedern des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und des Schweizerischen Tonkünstlervereins dargeboten von der Tonhallegesellschaft.

Samstag, den 28. Mai

vormittags: Besuch des neuen Kunsthuses und des Landesmuseums (die Tonkünstler haben hierzu freien Zutritt).

Generalversammlung des Vereins schweizerischer Tonkünstler
vormittags 9 Uhr in den Übungssälen der Tonhalle.

Nachmittags 3—5 Uhr: Besuch des Rietberges (Villa Wesendonk, Besitzerin: Frau Rieter-Bodmer).

Abends 6 $\frac{1}{2}$ Uhr: im großen Tonhallsaal:

II. Orchesterkonzert.

Programm:

1. Frederick Delius (Paris): „Brigg Fair“ für Orchester (Erstaufführung für Deutschland und Schweiz).
2. Sigmund von Hausegger (München): Zwei Gesänge für eine Tenorstimme mit Orchesterbegleitung.
a) Der Nachtschwärmer. b) Sturmabend. (Uraufführung unter Leitung des Komponisten).
Tenorsolo: Paul Seidler (Zürich).
3. Béla Bartók (Budapest): Rhapsodie für Klavier mit Orchesterbegleitung, op. 1 (Erstaufführung für Deutschland und Schweiz).
Solist: Der Komponist.
4. Ludwig Hess (München): Die verlassene Ariadne (Epilog des zweiten Aktes) und Dionysische Reigen (Beginn des dritten Aktes) aus „Ariadne“, op. 33.

20 Minuten Pause.

5. Karl Weigl (Wien): Symphonie in E-dur (Uraufführung).

Nach dem Konzert: Vereinigung der deutschen und schweizerischen Tonkünstler in der Villa Parkhaus (Parkring 40) als Gäste von Herrn und Frau Arthur Schöller.

Sonntag, den 29. Mai
vormittags 10 $\frac{1}{2}$ Uhr im großen Tonhallsaal:

I. Kammermusikaufführung.

Programm:

1. Zoltán Kodály (Budapest): Streichquartett: (Erstaufführung für Deutschland und Schweiz).

Das Zürcher Streichquartett: Willem de Boer, Paul Essek, Joseph Ebner, Engelbert Röntgen.

2. Walther Lampe (Weimar): Vier Klavierstücke, op. 8 (Uraufführung).

Klavier: Der Komponist.

3. Richard Mors (München): Vier Lieder für eine Tenorstimme mit Klavierbegleitung.

a) Morgenständchen. b) In der Nacht. c) Zu Pferd! Zu Pferd!
d) Im Entschlummern.

Solist: Ludwig Hess (München); am Klavier: Der Komponist.

4. Julius Weismann (Freiburg i. Br.): Sonate für Violine allein.

Solist: Anna Hegner (Basel).

5. Robert Heger (Barmen): Trio in f-moll für Klavier, Violine und Violoncello (Uraufführung).

Das Leipziger Trio: Otto Weinreich, Edgar Wollgandt, Julius Klengel.

Nachmittags 3 $\frac{1}{2}$ —9 Uhr: Seefahrt. Abendessen in einer Ortschaft am See.
(nachmittags 4 $\frac{1}{2}$ Uhr: Konzertmäßige Hauptprobe für das

III. Orchesterkonzert.)

Abends: Festabend für sämtliche Tonkünstler und Mitwirkende in der Tonhalle. Uferbeleuchtung. Ball.

Montag, den 30. Mai

Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins

vormittags 10 Uhr im kleinen Tonhallsaal.

Abends 6 $\frac{1}{2}$ Uhr im großen Tonhallsaal:

II. Kammermusikaufführung.

Programm:

1. Emil Frey (Berlin): Sonate No. 3 in D-dur für Klavier und Violine.

Klavier: Der Komponist; Violine: Willem de Boer (Zürich).

2. Vier Lieder für eine Altstimme mit Klavierbegleitung

a) Richard Trunk (München): Auf der Brücke (Uraufführung).

b) Richard Trunk (München): Im Volkston (Uraufführung).

c) Heinrich Sthamer (Hamburg): Lied des Harfenmädchens.

d) Heinrich Sthamer (Hamburg): Die Nachtigall.

Altsolo: Maria Philippi (Basel); am Klavier: Die Komponisten.

3. Hermann Suter (Basel): Streichquartett No. 2. Das Zürcher Streichquartett.
 4. Bernhard Sekles (Frankfurt a. M.): Vier Lieder für eine Baritonstimme mit Klavierbegleitung.
 - a) In Meeres Stillen. b) Wenn ich zu Walde geh'. c) In der Lüfte Blau. d) Epilog. (Uraufführung).Solist: Hans Vaterhaus (Frankfurt a. M.); am Klavier: Der Komponist.
 5. Max Reger (Leipzig): Klavierquartett op. 113 (Uraufführung).
Klavier: Der Komponist; Violine: Willem de Boer; Viola: Joseph Ebner; Violoncello: Engelbert Röntgen.
- Nach dem Konzerte: Bierabend.

Dienstag, den 31. Mai

vormittags: Fahrt auf den Ütliberg. Mittagessen auf dem Ütliberg (inoffiziell).

Abends 6 $\frac{1}{2}$ Uhr im großen Tonhallsaal:

III. Orchesterkonzert.

Programm:

1. Charles Martin Loeffler (Boston): „Pagan Poem“ für Klavier und Orchester (Erstaufführung für Deutschland und Schweiz).
Klavier: Rudolph Ganz (Zürich).
2. Max Schillings (Stuttgart): Konzert für Violine und Orchester.
Solist: Felix Berber (Genf) (unter Leitung des Komponisten).
3. Friedrich Klose (München): „Die Wallfahrt nach Kevelaer (Heine)“ für Deklamation, drei Chöre (Knaben-, Frauen- und Männerstimmen), Orgel und Orchester (Uraufführung).
Deklamation: Paul Seidler (Zürich).
4. Walter Braunfels (München): Offenbarung Johannis, Kapitel VI, für Tenorsolo, Doppelchor und Orchester, op. 17 (Uraufführung).
Tenorsolo: Ludwig Hess (München).
Chor: Die Damen und Herren des Gemischten Chores Zürich.
Die Damen des Häusermannschen Privatchores.
Herren des Sängervereins Harmonie Zürich.

Nachher freie Zusammenkunft in der Tonhalle.

Schluß des Tonkünstlerfestes.

Das Bureau des Tonkünstlerfestes befindet sich in der Tonhalle und ist in der Woche (während des Festes auch Sonntags) täglich geöffnet von 9—12 Uhr vormittags und 3—6 Uhr nachmittags.



OUVERTÜRE ZU „PANDORA“

von Arnold Mendelssohn

Die Ouvertüre zu „Pandora“ bildet die Einleitung zu einem größeren Chorwerk. Obgleich bei ihrer Vorführung als selbständiges Konzertstück manches in seiner auf das Folgende zielenden Bedeutung dunkel bleiben wird, scheint bei der sehr einfachen Struktur des Stücks eine musikalische Analyse dennoch überflüssig.

Arnold Mendelssohn

DREI GESÄNGE MIT ORCHESTER

von Otto Lies

Instrumentation: 3 Flöten, 2 Oboen, 1 Altoboe, 2 Klarinetten, 1 Baßklarinette, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Tuba, Pauken, Triangel, Kastagnetten, Tamburin, Becken, große Trommel, Celesta, Harfe, I. u. II. Violine, Bratsche, I. u. II. Celli, Kontrabässe.

Diese Gedichte („Elfenkind“, „Melodie“ und „Liebe Worte“ aus „Hinter dem Leben“, Gedichte von Kaete Cajetan-Milner) deuten vieles nur an und überlassen uns die Ausdeutung, gewiß zum Vorteil und zur Erhöhung einer poetischen Stimmung. „Elfenkind“ und „Melodie“ sind Sommeridyllen weit draußen im sonnigen Naturreiche.

Das erste eine poetische Liebelei: eine kaum erwachsene Jungfrau mit Tränen ersten Schmerzes; ein in anmutiger Tändelei trostpendender Jüngling. — Das zweite Gedicht eine Art Fortsetzung: die gereifte, selbstgefällige Jungfrau und der sie nunmehr nur noch aus sehnsüchtiger Entfernung anschmachtende Jüngling.

Das episodenhafte Motivchen:

Holzbl. Celesta. Str. pizz.



sowie das Hauptthema des zweiten Gedichts:

Str. Celesta

$\text{♩} = 160$

mf

Altoboe

un poco mf

Fl. Kl.

Celli, 8 Kontrabässe pizz.

verbinden beide.

Im Gegensatz zu diesen „Episoden“ ist das dritte, „Liebe Worte“, ein kleiner, sehr vertiefter Liebesroman; aus dem überschwenglich ausbrechenden Hauptmotiv:

♩ = 108 *Alto*boe *rit.* ♩ = 72.

poco mf espr. molto
Str., Hörner,
Baßkl., Fag. (col 8va basso)

entwickelt sich alles, sowohl die sich wieder beruhigenden Verlängerungen, als auch der, ein gut Teil Tragik vorausahnende Schluß, der der vorangegangenen innig-zarten Liebesstimmung erst den höheren Wert verleihen soll. Otto Lies

KARNEVALS-EPISODE, OP. 22

von Theodor Blumer jr.

Instrumentierung: Drei große Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen, Pauken, Glockenspiel, Tamburin, Triangel, Becken, kleine Trommel, Tamtam, Harfe, Streicher.

Durch die Straßen, durch die Gassen
Zieht ein wogend, lärmend Drängen,
Kaum daß Weg und Bahn kann fassen,
Strömen sie, die tollen Mengen.
Immer neu in Lust und Scherzen,
Neu in jubelnden Akkorden
Zieht mit spitzen Narrenworten
Freude in die vollen Herzen.

Obiges Motto möchte man als Überschrift und Charakteristik des Werkes setzen; gleichsam auch zur Motivierung der völlig freien Form des Stückes.

Übermütig beginnen die Geigen (in D-dur):

1.

Nach einem „Halt“ setzen die Celli und Bratschen ein:

2.

Wieder ein „Halt“ — jetzt der eigentliche Anfang (Des-dur):

3.
Fagotte u.
Hörner

Viol. a



Ein etwas ruhigeres Zeitmaß setzt ein:

4.



Doch rasch kehrt das alte Tempo wieder, sich nach kurzem auch noch steigend; ein plötzliches Piano: elfenhafte, duftige Gestalten scheinen aufzutauchen:

5.

Flöte



graziös und duftig

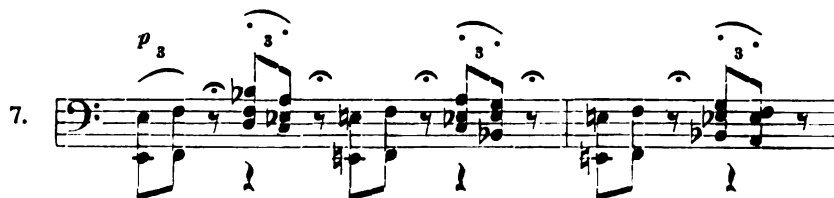
Lustig trällert die Trompete:

6.



espress

Das Tempo wird lebhafter — Verwendung von 5a, 1a, 3a — ein Scherz jagt den andern — ein aufsteigender Lauf in den Holzbläsern, ein atemloses Stocken — etwas ganz Besonderes scheint in Erwartung — die Harfe und Hörner erklingen wie in leisem Erstaunen:



Harfe Hörner

Die Bratschen setzen ein — im getragenen Zeitmaße singt die Klarinette:

8.



molto espr.

Flöte

Es bewegt etwas das Herz, die Gedanken haben die tollen Sinne abgestreift; das Auge erglüht in Sehnsucht.



Tändelnd, kokett tönt's zurück in den Bratschen:



Das lockende Bild entschwindet, leise mahnt es noch einmal; die Erinnerung! Beinahe scheint es Wehmut zu sein . . .

Die Solovioline bringt 8, jedoch anders fortgeführt; ganz zart schließt der Teil:



Flöte und Horn

Ein Ruck, und das Ohr vernimmt den Trubel, das Lachen, das Wogen und Drängen. — Den Becher auskosten, nun erst recht! — Verwendung von 1a, 3a, 5a (große Steigerung, volles Orchester). In voller Wucht setzen die Hörner, Fagotte und Klarinetten ein:



. . . Neu in jubelnden Akkorden
Zieht mit spitzen Narrenworten
Freude in die vollen Herzen . . .

Herz und Gedanken sind fast betäubt von der Fülle des Erlebten. Nur Ruhe, einen Augenblick nur ein stiller Fleck zur Rast . . .

Entfernter hört man's kichern und jauchzen (chromatische Gänge von Streichern und Bläsern, gestopfte Hörner). Die Lust erwacht von neuem:

12. Celli und Bratschen



Zu freudig ist das Herz doch, aus tausendfachem Sprudel fließt hier reiche Lust: „Karneval, du Narrenprinz, sei uns willkommen!“

13. Hörner



14.



Hörner

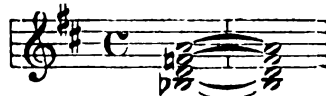
15. (aus 1a)



Glockenspiel

Zuletzt ein plötzlicher Halt:

16.



Tromp., Hörner, Holzbläser
u. Harfe

Dann sofort brillanter Schluß:

17.



3 Trompeten,
Harfenglissando,
volles Orchester

Theodor Blumer jr.

KLAVIERKONZERT, OP. 113

von Hans Huber

Das Stück ist schon im Jahre 1898 entstanden infolge einer Beteiligung an einem Preisausschreiben des Wiener Tonkunstvereins; Sieger wurde damals Dohnanyi.

Nachher spielte Robert Freund das Stück als Manuskript im gleichen Jahre in Zürich und Basel; in diesem vergangenen Winter brachten es Herr Lochbrunner in London und mein Schüler Ernst Levy in Basel zur Wiederaufführung: also ein alter Knabe!

I. Satz: Introdution in Form einer Passacaglia über den Baß des Hauptthemas im letzten Satze:

Allegretto molto moderato





II. Satz:

Allegro
Thema I

cresc.

III. Satz: (Intermezzo)

Adagio (aus dem Thema des II. Satzes)
Thema I

usw.

Thema II

usw.

IV. Satz: (Finale)

I

usw.

II

usw.

Nach der Schlußkadenz steigert sich die Coda zur Wiederaufnahme des Passacagliathemas und schließt damit ab. Hans Huber



DER 100. PSALM

für Chor, Orchester und Orgel, op. 106

von Max Reger

Die Worte des Psalms werden jedem, der nicht Haremsbesitzer ist, geläufig sein. Ob meine Komposition dieses Psalms Themen enthält, weiß ich nicht; darüber werde ich durch die Kritik belehrt werden. Tonart D-dur absolut streng festgehalten. Man sagt, der Psalm gliedere sich in drei Teile; vor einigen ganz böartigen Orgelpunkten wird entsprechend gewarnt. Das vielleicht gelegentlich hörbare Hauptthema des ganzen Werkes heißt:



Max Reger

„BRIGG FAIR“

EINE ENGLISCHE RHAPSODIE

von Frederick Delius

„Brigg Fair“ basiert auf dem hier folgenden altenglischen Volkslied gleichen Namens:

Brigg Fair

Es war wohl mitten im Sommer,
Das Wetter schön und klar,
Nach Brigg Fair wollt' ich zur Kirchweih,
Sehnsüchtig mein Herze war.

Ich stand früh auf mit der Lerche,
Gar eigen bewegt mir die Brust,
Ich dachte: dein holdes Liebchen
Du endlich dort finden mußt.

Schaut' über die linke Schulter,
Wen mocht' ich da wohl sehn?
Ich erblickte mein liebes Schätzchen
Mir lächelnd entgegengehn.

Ich ergriff ihre weißen Hände,
Ihr Herze schlug so sehr!
Und nun wir uns endlich begegnet,
Nun scheiden wir nimmermehr.

Sichfinden ist lauter Wonne,
Und Scheiden macht betrübt;
Doch wer in Liebe treulos ist,
Ist schlimmer, als ein Dieb.

Alle Blätter sollen verwelken
Mitten in Sommers Grün,
Wenn ich ihr, die mich so innig liebt,
Meiner Liebsten treulos bin.

Die Musik schildert die wechselnden Stimmungen eines Jünglings, der an einem herrlichen Sommermorgen zur Kirchweih geht. Liebesgedanken, Sehnsucht, Freude an dem schönen Sommertag ziehen durch seine Gedanken, wie er so dahinwandert, bis er endlich das Glockengeläute der Kirchweih hört.

Frederick Delius

ZWEI GESÄNGE FÜR TENOR UND GROSSES ORCHESTER

von Sigmund v. Hausegger

- a) Der Nachtschwärmer
- b) Sturmabend

Den Orchestergesängen liegen Dichtungen von Gottfried Keller und Hebbel zugrunde. Beide rufen im Überschwange des Liebesempfindens die Natur an und malen Bilder von elementarer Stimmung; beim „Nachtschwärmer“ mehr als Hintergrund zu einem halb schalkhaften, halb schwärmerisch bewegten Liebeslied, beim „Sturmabend“ aber mitten in die große Naturbegebenheit versetzend. So treten die gewählten Dichtungen aus dem Rahmen rein lyrischen Gefühlsausdruckes heraus und gehören dem lyrisch-dramatischen Grenzgebiet an. Ihre musikalische Behandlung durfte es daher unternehmen, die Mittel des Orchesters heranzuziehen, um dem aus dem Persönlichen ins Allgemeine gehenden Charakter der Dichtungen gerecht zu werden.


Sigmund v. Hausegger

RHAPSODIE FÜR KLAVIER UND ORCHESTER (OP. 1)

von Béla Bartók

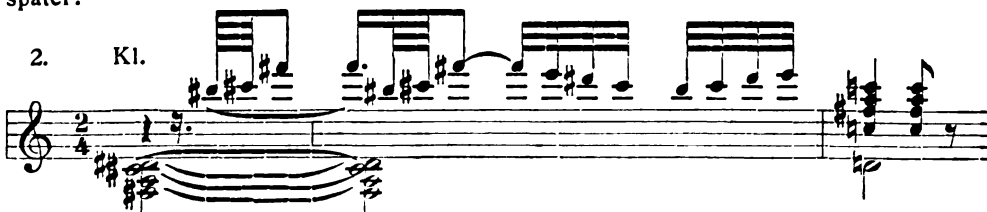
Die Komposition zerfällt in zwei ineinander übergehende Teile gegensätzlichen Charakters (I. = Adagio mesto, II. = Allegretto und Allegro vivo). Als Einleitung zum Adagio mesto dienen zwei kurze kadenzartige Partien des Klaviers. Dann hebt das Klavier mit dem Hauptmotiv an:

1. Kl.



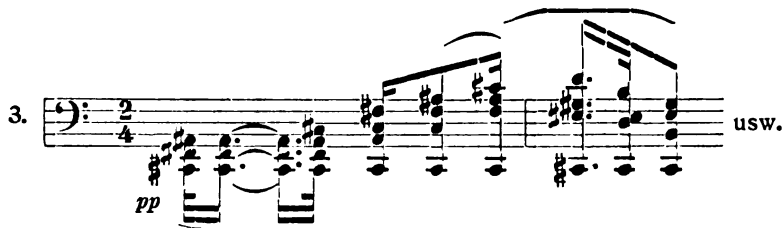
später:

2. Kl.



die als Haupt- und Seitenthema einer Sonatenexposition betrachtet werden können.

Nach einer langen Fermate folgt eine Art Durchführung mit Motiv 1, zuerst nur im Orchester, später mit Hinzutreten des Klaviers. Nach dem Erscheinen des Hauptmotivs in C-dur *ff* bringen die Blechbläser ein neues Motiv:



Dann hören wir als Wiederkehr Motiv 1 und 2 umgestaltet und schließlich mit einer Coda (aus Motiv 2) verlängert.

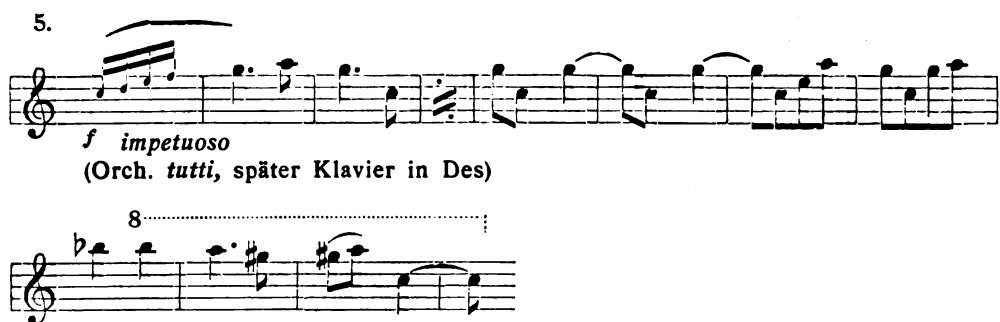
Nach einer Fermate auf Cis (im Klavier) erscheint Motiv 3 in F-dur und leitet zum zweiten Teile (*Allegretto*) über. Das Hauptthema dieses Teiles ist eine Umgestaltung vom Motiv 3:



Ferner erscheint ein neues Motiv:



und später nach einer breiten E-dur Kadenz:



Nach einer abermaligen Kadenz erscheint wieder Motiv 1 in d-moll, jedoch ganz umgestaltet, dann in immer höherem Zeitmaße Motiv 2, beide in festem Tanzrhythmus. Eine immer größere Steigerung führt schließlich zum Hauptmotiv (No. 1), in *ff* D-dur (*Adagio, tutti*). Dann bringt das Klavier noch Motiv 2, ebenfalls in Dur, und ein langgezogenes Hornsolo mit dem bis zu einem *Adagio* verlangsamten Motiv 5 in D und mit den Anfangstönen des Hauptmotives schließt die Komposition:

Adagio
Str. u. Kl.



DIE VERLASSENE ARIADNE (EPILOG DES ZWEITEN AUFZUGES) UND DIONYSISCHE REIGEN (BEGINN DES DRITTEN AUFZUGES) AUS „ARIADNE“ (OP. 33)

von Ludwig Hess

Theseus verließ Ariadne. Sein Segel schwand am Horizont, da bricht sie zusammen und bleibt wie entseelt liegen; ihre irdische Liebe stirbt:

Adagio *pp* Ob.

Str. Pos.

Baß-Kl.

Trpt. Pos. Hrn.

Fis-dur d-moll

Fis 7 H

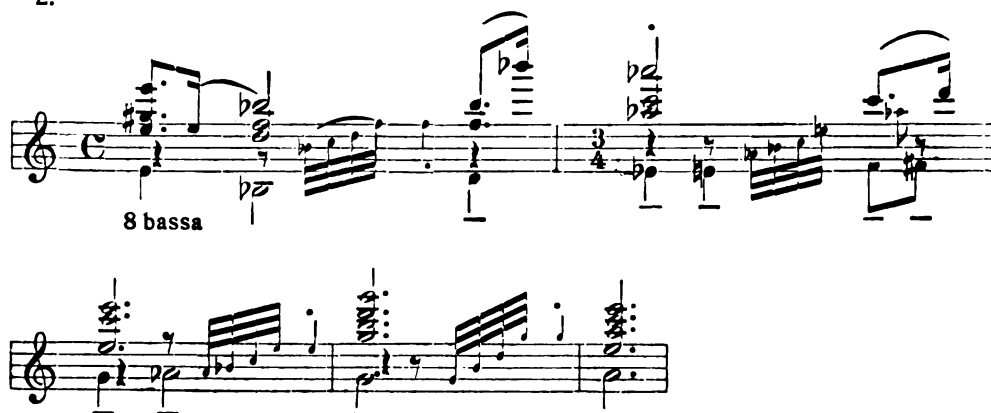
Das Vorspiel zum dritten Akt beginnt mit den zunächst aus der Ferne erklingenden Themen des Dionysos:

A. Breit (Introduktion).

1.



2.



3.

**B. Scherzo. 1. Presto.**

Zug der Bacchanten. Thiasoten von der Höhe des Berges herunterstürmend, Männer und Weiber in phantastischen Gewändern, Kränze im Haar, alles sehr lebhaft, wie die Wilde Jagd. Sie kommen, verschwinden, durchqueren lärmend und lustig die Szene:



Hlzbl. Str. pizz.

2. Andante pastorale.

Pan mit der großen Panflöte kommt behaglich den Berg herunter. Im Hintergrund weidet seine Ziegenherde. Nymphen erscheinen, necken Pan, der sich niedergelegt hat, er will sie verscheuchen, sie umtanzen ihn, er droht ihnen, sie verschwinden, dann macht er sich's behaglich und schläft, zu den weißen Wölkchen hinaufblinzeln, brummelnd ein:



3. Presto. Nun folgt eine wüste Horde von Mänaden, bacchischen Weibern, die Oreaden mit Jagdhörnern, groteske und niedliche Charaktere des Bacchuszuges, der dicke Silen, tolles Treiben, Pan in der Mitte. Als die Fanfare des Dionys vernehmlicher erschallt, verschwinden sie alle allmählich:

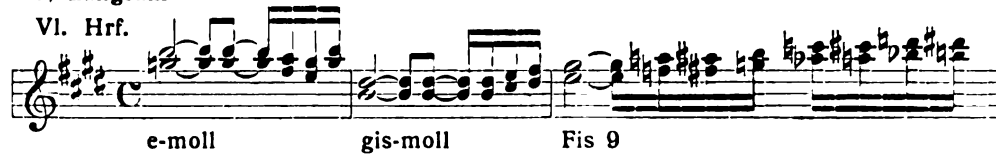


C. Reigen.

1. Nymphen, Grazien, Najaden, Dryaden in edlem, gemessenem Reigen:

a) Langsam

VI. Hrf.



b) Faune. Satyrn.

Walzerzeitmaß

Vcl.



c) Derb



Dann wilder Tanz (B 1 und 2 kombiniert, die Fanfaren des Dionysos klingen hinein), die Thyrsoträger erscheinen, zuletzt

D. Dionys. (Pomposo, ma con moto, Motive: A 1, 2 und 3 vom „Evoë“ umbraust.)

Die Inszenierung dieser pantomimischen Szene ist durch die Musik bedingt und von ihr durchaus abhängig. (Form: Introduction, Scherzo, Reigen, Apotheose.)

Ludwig Hess

SYMPHONIE IN E-DUR FÜR GROSSES ORCHESTER

von Karl Weigl

Besetzung: Streicher, eine kleine Flöte, zwei große (alternierend mit kleinen), zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, vier Hörner, drei Trompeten, drei Posaunen und Baßtube, Pauken, Becken, Triangel, Harfe, Tamburin.

Erster Satz, E-dur (sehr ruhig, $\frac{6}{8}$).

Im wesentlichen ist die alte Symphonie-(Sonaten-)form beibehalten. Das Hauptthema wird von den sordinierten Geigen über den anderen, ebenfalls sordinierten Streichern ruhig in folgender Form gebracht:

1.

Str. sord. a

pp

Cb. pizz.

usw.

Die Fortsetzung, aus Takt 2 von 1 entwickelt, wird zuerst vom ersten Horn nur angedeutet:

2.

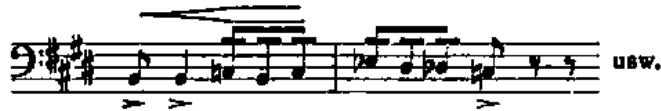
Horn

pp

usw.

durch eine Wiederholung des Hauptthemas (1) unterbrochen, ein zweites Mal aufgenommen, diesmal erweitert und hier von einem neuen, für die Durchführung wichtigen Rhythmus begleitet (3):

3.



Die nun folgende Überleitung, eine Ausweitung (rhythmische Variation) des zweiten Taktes von 1, führt zur Seitengruppe, die dreiteilig angelegt ist (4 a und b):

4a.

Holzbläser

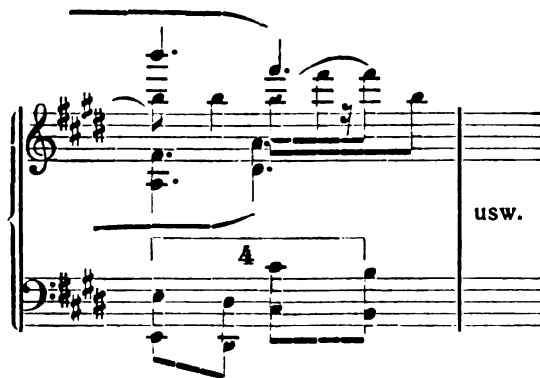
Viola

sf p

4b.

Bläser

Streicher



Sie wird dann aufgelöst und gesteigert unter Vortreten des Bratschenrhythmus (4 a im ersten Takt), bis zur Schlußgruppe, die aus zwei Teilen (5 und 6) besteht, letzterer mit deutlicher Erinnerung an die letzten Takte des Hauptmotivs (1), und nach der Regel die erste Hälfte in der Dominante abschließt.

In der Durchführung lassen sich einige Gruppen unterscheiden: eine einleitende, von 1 und 2 beherrscht, ein größerer Abschnitt, in dem hauptsächlich der Rhythmus a aus Beispiel 1, bei gleichzeitiger Verkürzung des ersten Taktes des Motivs 1, durchgeführt wird, und ein zweiter, der mit einer Umformung von 2 gesteigert wird zu einem Höhepunkt in Des-dur, auf dem die Rückführung durch die bei

5.
Ganzes Orchester

den Hörnern erklingende Vergrößerung des Hauptthemas (1) eingeleitet wird. Die Reprise wiederholt mit geringen Änderungen den ersten Teil des Satzes, mit der

6.



obligaten Tonartverschiebung der Seiten- und Schlußgruppe in die Haupttonart, E-dur, worauf noch eine mäßig lange Koda angefügt ist, in der alle wichtigen Motive noch einmal zu Wort kommen.

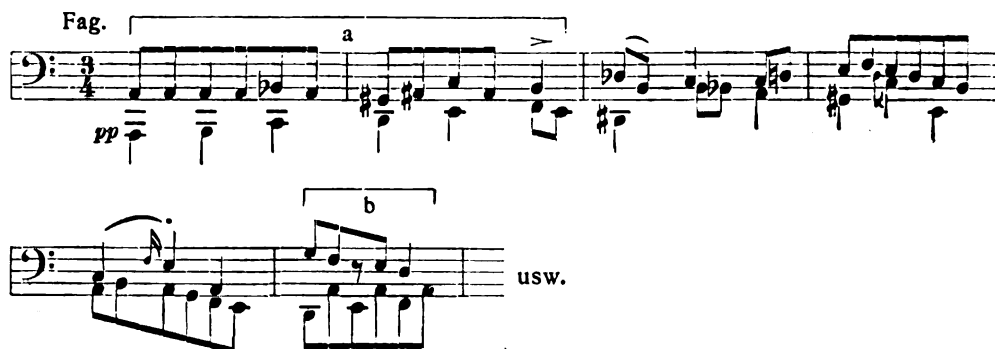
Zweiter Satz, a-moll (sehr lebhaft, $\frac{3}{4}$).

Scherzo mit Trio. Das Scherzo entspricht ebenfalls der Sonatenform.

Der Hauptsatz ist ein fünfstimmiges Doppelfugato aus dem Hauptmotiv (7):

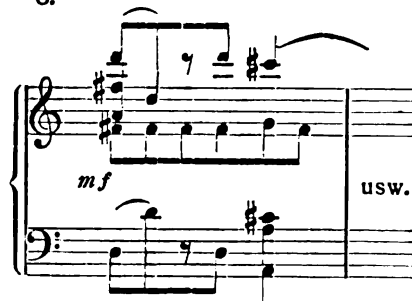
7.

Sehr lebhaft



Eine Überleitung aus dem Rhythmus b von 7, das in dieser Form Motivcharakter erhält (8), und vom Hauptrhythmus (a 7) begleitet ist:

8.



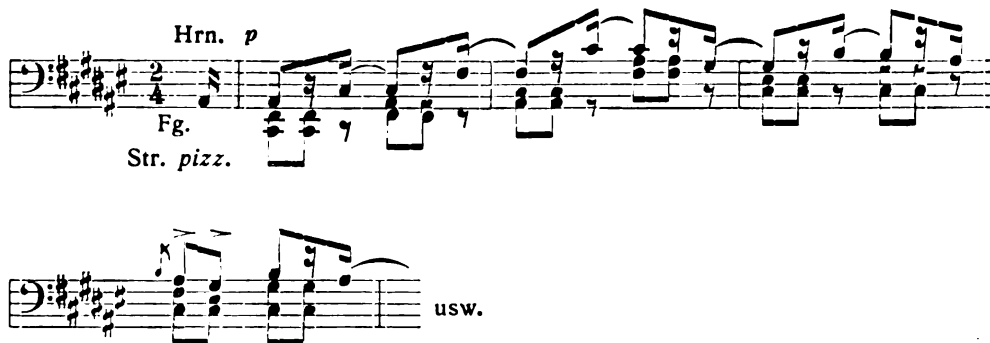
führt zum Seitensatz in G-dur (9). Der Schlußsatz ist aus dem vierten Takte des Seitensatzes (9 a) gebildet.

9.



Eine Durchführung, die alle Motive in den mannigfaltigsten Kombinationen zu einer großen Steigerung verarbeitet, leitet zu einem Höhepunkt auf Fis-dur, worauf nach der Rückführung der ganze erste Teil mit veränderter Instrumentation ziemlich genau wiederholt wird. Eine Koda in A-dur, eigentlich der Abschluß des Scherzos, vermittelt ohne Pause den Übergang zum Trio, das durch Weitergehen des obstinat fortgeführten Hauptrhythmus 7a, einheitlich mit dem Scherzo verbunden erscheint. Unter diesem Rhythmus bringen Horn und Fagotte das aufsteigende Triomotiv (10):

10.

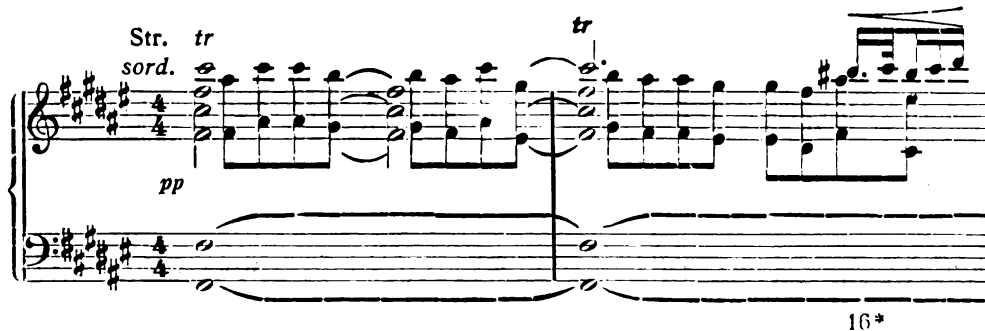


Nach dem Trio wird das Scherzo genau wiederholt, nur der Schlußteil verändert, durch nochmaliges Zitieren des Triomotivs erweitert und dann erst mit einer Stretta ($\frac{2}{4}$) im *fff* A-dur zu Ende geführt.

Dritter Satz, Fis-dur (sehr langsam, $\frac{4}{4}$).

Die Form dieses Satzes läßt sich auf die kleine Rondoform zurückführen. Der Hauptteil, ein ruhiger Gesang der Geigen über sordinierten Streichern, schließt in der Haupttonart ab (11):

11.





Der Mittelteil baut sich aus zwei gegensätzlichen Stimmungen auf. Die erste eingeleitet durch ein bewegtes Motiv der Klarinette in h-moll (12):



aus der die zweite, zuerst bei Horn und Oboe angedeutet, später dominierend zu einem breiten A-dur Gesang erweitert herauswächst (13):



der nach einer großen Steigerung zur Wiederholung des Hauptteils in Fis führt. Die Wiederholung, anfänglich genau, wird dann anders gesteigert zu einem **ff** in H-dur, von dem an der Schlußteil vorbereitet ist. Ihn beherrscht die Trillerfigur von 11, kombiniert mit Reminiszenzen aus dem Klarinettenmotiv 12.

Vierter Satz, E-dur (lebhaft, $\frac{3}{2}$).

Form: Sonatensatz.

Begleitet von Harfenakkorden, Streicherpizzikati und Beckenschlägen tritt das Hauptmotiv (14) bei den Holzbläsern auf, für das das Schwanken zwischen drei- und zweiteiligem Rhythmus charakteristisch ist:

14.

Lebhaft

Bl. Hf. Str. pizz. Bck.

fp

p

f

p

tr...

usw.

Die Geigen setzen es fort mit der Wendung (15):

15.

usw.

Diese dient nach der Wiederholung des Anfangs zur Weiterbildung, worauf eine Steigerung noch einmal das Hauptmotiv (14) bringt, aus dem jetzt mit Hilfe seines eigenen Rhythmus (erster Takt von 14) eine Art Überleitungssatz wird, der direkt zur Seitengruppe in gis-moll führt (16):

16.

Ob., Klar., Fag., Horn.

mf

usw.

Der Rhythmus des dritten Taktes beherrscht auch das Weitere, wobei aber immer der erste von 14 mit durchgeführt wird. Nach Wiederholung des Seitensatzes im Forte bringt eine neue Steigerung den Schlußsatz in H-Dur (17):

17.

ff

usw.



Nach einer beruhigenden Befestigung auf der Dominanttonart beginnt die Durchführung, in der zunächst der Schlußsatz, bald aber wieder der Rhythmus des Hauptmotivs (14) dominiert. Letzterer erscheint zuerst in einem dreistimmigen Doppelfugato, um aber schnell der bei den Bässen eingeleiteten Verarbeitung des Seitensatzes (16) Platz zu machen. Ein zweites Mal in einem mehrstimmigen Fugato gebracht, wird es diesmal konsequent und ausschließlich festgehalten, gesteigert und verkürzt, während zugleich beim Blech die Vergrößerung des Schlußsatzes (17) erscheint. Vom Höhepunkt auf cis, e, g, b wird über einem Orgelpunkt auf H rasch E-dur und damit die Reprise erreicht, die, den Schlußsatz mit eingeschlossen, abgesehen von der obligaten Tonartverschiebung nach der Haupttonart E den ersten Teil genau wiederholt. Erst nach dem Schlußsatz beginnt mit einer weiteren Beschleunigung des Tempos eine Art Koda, motivisch an Momente der Durchführung anknüpfend, wobei neuerlich das vergrößerte Schlußsatzmotiv (17) beim Blech ertönt, steigert sich zu zwei Haltepunkten auf Es-dur, dann E-dur, das durch einige Kadenzen befestigt, in immer rascherem Tempo und mit immer vermehrter Kraft zu einem kurz abbrechenden Schluß im vierfachen Forte führt.

R. S. H.

STREICHQUARTETT (C-MOLL)

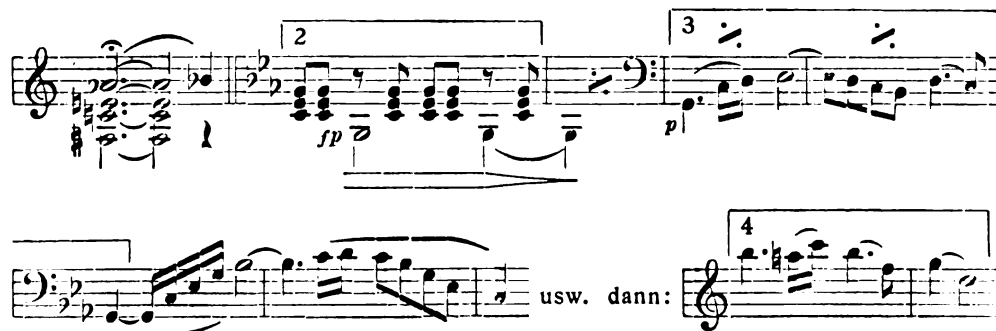
von Zoltán Kodály

Erster Satz.

Einleitung: *Andante poco rubato*



ein ungarisches Volksliedthema, das dem folgenden als Motto vorangeht. Es führt unmittelbar in das Allegro:



Das Hauptthema schließt in c.

Der überleitende Satz:

Viol. II





führt nach E-dur, der Tonart des zweiten Themas (5):



Die Exposition schließt mit dem neuen Motiv 6:



Der Durchführungsteil beginnt mit 3, das zweimal von 4 beantwortet wird, dann setzt 4 fort, gelangt über Es-dur—as-moll—des-moll nach fis-(ges-)moll, wo es, von einem *ff* Gipfelpunkt herabstürzend, vom zweiten Thema (5 in B-dur) abgelöst wird. Nun geht es aus einem ruhigen Cantabile allmählich in eine zweite Steigerung über, im *Forte* wird Motiv 6 erreicht, im *ff* erscheint das Hauptthema selbst, in c-moll, abgekürzt, in einem langgehaltenen fis (Bratsche, dann Violoncell) ausklingend. Nun folgt die Seitensatzgruppe in C-dur in gleichmäßigem Piano, erst bei 6 wieder voller Ton. Die Coda greift auf die Einleitung zurück. 1 erscheint zuerst im Violoncell in f-moll, dann im Unisono in cis-moll, in dieser Tonart wiederholt sich der zweite Teil der Einleitung, und geht, ähnlich dem Anfang, in 3a über:



Nach einer trauermarschartigen Umbildung von 3 (3b) schließt der Satz rasch ab:





Zweiter Satz. *Lento assai.*

Dreiteiliger Aufbau. Nach kurzer Einleitung: Hauptthema (7):

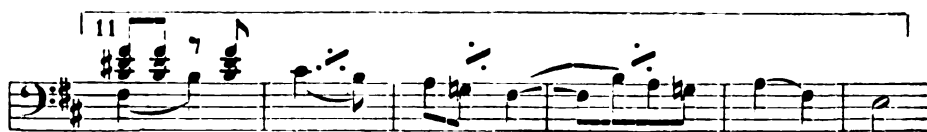
Nach Abschluß auf dem d-moll Akkord (Flageolett) folgt der Mittelsatz, ein Fugato über das Thema 8:

Nach Eintritt der übrigen Stimmen (Cello in Vergrößerung) kommt es zu einem Halbschluß auf der Dominante von cis-moll, dann folgt (nach Doppelfugenart) ein zweites Thema (9), das im Pizzicato durchgeführt wird:

Hierauf kehrt 8 zurück, bald mit 9 zugleich, große Steigerung führt zu einem *ff* unisono, das zur Wiederholung des ersten Teils führt. Die Bratsche bringt das Thema, von hohen Geigen-Tremoli und Violoncell-Pizzicati begleitet. Hier sei auf die Verwandtschaft der Themen 1, 3, 5, 7, 9 hingewiesen.

Dritter Satz. *Presto.*

Von einfach dreiteiligem Bau. Die Themenanfänge des Haupt- (10) und Mittelsatzes (11) lauten:



Br.

Vierter Satz.

Einleitung: Thema mit Variationen:



Br.

Nach Aufstellung dieses Motivs fragt Motiv 3 zaghaft an, wird aber mit einer energischen Geste abgewiesen (13, vgl. 2):



Das Violoncello beginnt pizz. das Presto-Motiv (10). Es wird von den Violinen aufgenommen, in die Höhe geführt, dann gleichsam abgestürzt und zertrümmert. Nach einer langen Fermate erscheint das einfache C-dur Thema (14):



(Im Baß: 12). Die Variationen stehen alle in C-dur und behalten die Themenumrisse ziemlich bei. I. $\frac{2}{4}$, II. $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$, III. $\frac{4}{8}$ Adagio, IV. $\frac{5}{8}$ Allegretto, V. $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$ Allegro. Nach der V. Variation, der bewegtesten, beginnt die Coda, die sich in Form von zwei freieren Variationen gibt: a) ein Fugato über 12, im zweiten Teil genauere Anlehnung an das Thema, das Ganze etwas verändert wiederholt — ohne fugato-Einsätze — in Es-dur $\frac{3}{4}$, worauf wieder C-dur erscheint. b) Das Thema beginnt in ursprünglicher Gestalt, der zweite Teil wird im Allegro frei weitergeführt. Als Abschluß ein kurzes Presto, mit 12 als Hauptmotiv.

Zoltán Kodály

SONATE FÜR VIOLINE ALLEIN, OP. 30

von Julius Weismann

Erster Satz.

Moderato.





Daran schließt sich:
energico



Im weiteren Verlauf des Satzes kommt zweimal folgende ruhige Stelle:



Mit Thema I in veränderter Form schließt der Satz:



Zweiter Satz.

Allegretto un poco vivace



Ein energisches Motiv:



und ein ruhiges:



wechseln mit Thema I ab, welches letzteres den Schluß dieses kleinen Scherzo-Satzes bildet.

Dritter Satz. *Andante espressivo*



Nach einem drängenden Zwischensatz:
string.



kommt Thema I wieder, um nochmals dem II. Thema zu weichen, das aber in ruhiger Weise den Satz ausklingen läßt. Ohne Pause schließt sich der IV. Satz an:

Vierter Satz. *Allegro molto*



Thema III
marcato e leggero



Den Schluß bildet Thema I und ein von Thema II abgeleiteter Gedanke:



Julius Weismann

KLAVIERTRIO F-MOLL, OP. 14

von Robert Heger

- I. *Grave e molto rigoroso. — Allegro.*
- II. *Largo.*
- III. *Allegro non troppo.*
- IV. *Adagio doloroso. — Allegro energico.*

Erster Satz. An der Spitze des ersten Satzes steht in Form einer getragenen Einleitung das für das ganze Trio als Basis dienende Grundmotiv:

Grave e molto rigoroso

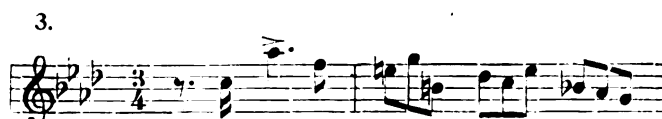


Nach drei überleitenden, auf den Allegro-Teil hinweisenden Takten schließt sich unmittelbar das erste Thema an:

Allegro



Violine und Cello verschlingen seine Linien kanonartig und führen es zur Wiederholung in dynamischer Steigerung. Ein kurzer Vermittlungssatz bewirkt an der Hand des dritten Gedankens:



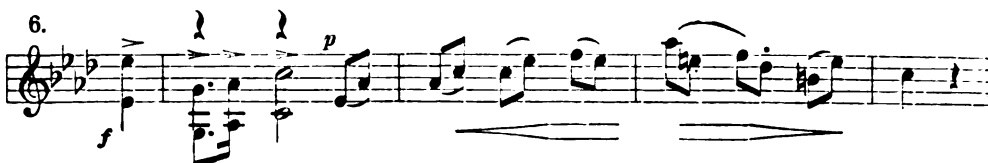
eine Modulation nach As-dur, in welcher Tonart das zweite Thema eingeführt wird:



Nach dem Ausbau des Seitensatzes folgt der Schlußsatz:



und der für die Entwicklung der Durchführung wichtige Anhang:



Die Durchführung beschäftigt sich zunächst mit dem ersten Teil des Hauptthemas (2a), dem im weiteren Verlaufe Ansätze des zweiten Themas (4) gegenübergestellt werden. 6 durchbricht dreimal die Linie. Mit 2b wird alsdann eine scharfe Steigerung erzielt, die zum Höhepunkt führt: über dem Orgelpunkt G erklingt Thema 2, zusammen mit seiner Umkehrung. Die folgenden Takte leiten in die bis auf die Erweiterung des Seitensatzes regelmäßig gebaute Reprise über. Das zweite Thema und der Schlußsatz erscheinen in F-dur. Neun Prestissimo-Takte bringen den Satz zu raschem Abschluß in f-moll.

Zweiter Satz. Der „Largo-Satz“ zerfällt in vier sich deutlich von einander abhebende Teile. Der erste Teil (As-dur) widmet sich dem Ausbau des Hauptthemas:



Der zweite Teil (E-dur) führt einen neuen gegensätzlichen Gedanken ein:



Der dritte Teil (as-moll) stellt die beiden Themen einander gegenüber und führt sie durch. Der vierte Teil variiert das erste Thema (7) und klingt mit der Vereinigung beider Hauptthemen in As-dur aus.



Dritter Satz. Der Inhalt des Scherzo (F-dur) ist in eine dreiteilige Liedform gegossen, der eine Durchführung einverleibt ist. Nach dem ersten Thema:

Allegro non troppo



folgt in regelrechter Anordnung das Trio, dessen Thema zuerst durch das Cello zum Vortrag kommt:



Unmittelbar nach dem Trio setzt die erweiternde Durchführung ein. Sie hält zunächst an 9b fest, benützt dann 9a zum Aufschwung und führt in die Wiederholung des ersten Teils.

Vierter Satz. Die langsame Introduktion zum vierten Satze (f-moll) greift die Fäden des Grundmotivs (1) auf und verwebt sie mit zarten Anklängen an den zweiten Satz (8). Die schmerzliche Stimmung der Einleitung wird durch das schroff auftretende erste Allegro-Thema unterbrochen:



Das seufzende Vermittelungsthema:



arbeitet sich zu dem im entlegenen D-dur auftretenden zweiten Thema hindurch:

13. Etwas breiter



An den Seitensatz gliedert sich der in d-moll stehende Schlußsatz an, der das thematische Material zur Durchführung abgibt. Die Durchführung setzt in a-moll ein und nimmt zuerst die Form einer fünfstimmigen Doppelfuge an:



14. Erstes Fugenthema



15. Zweites Fugenthema



Nachdem die Themen einmalig die Stimmen durchlaufen haben, setzen die Engführungen ein. Trotzdem sich das erste Fugenthema (14) hartnäckig zu behaupten sucht, löst sich die Fuge, noch ehe sie vollständig entwickelt ist, in freie Steigerung der Themen auf. Durch thematische Verwendung des Nonenschnittes (11a) schwingt sich der Satz zum Höhepunkt empor, der mit dem Vortrag des Grundthemas (1) in g-moll erreicht wird. Die Reprise nimmt zunächst einen regelmäßigen Verlauf, schaltet aber den Schluß gänzlich aus, da dessen Themen in der Durchführung reichliche Verwendung fanden. Nach der Transposition des zweiten Themas greift die Reprise auf das Hauptthema des ersten Satzes (2) zurück und bringt in breiter, aus dem Grundmotiv (1) gebildeter Coda das Trio zum Abschluß. Robert Heger

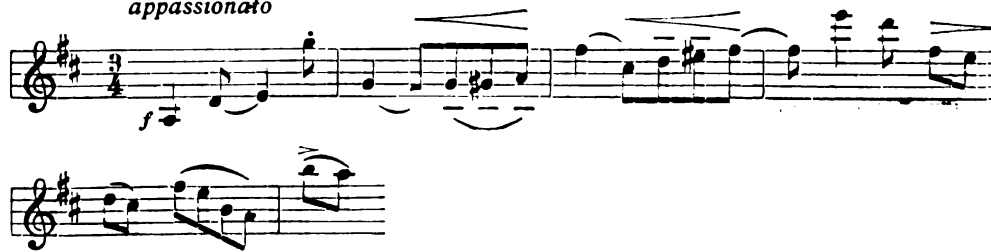
SONATE FÜR VIOLINE UND KLAVIER NO. 3

von Emil Frey

Erster Satz (*Allegro*) D-dur.

Thema I.

appassionato



als Überleitung zum
2. Thema verwendet.

Thema II.



Nach dem kurzgehaltenen Durchführungsteil und der Wiederholung des ersten Themas erscheint Thema II in g-moll. — Schluß leidenschaftlich.

Zweiter Satz (*Andante*) F-dur.

Das zweite Thema erscheint das erstmal in As-dur, später in F-dur. im Durchführungsteil bringt die Geige das zweite Thema des ersten Satzes. — Friedlich-beschauliche Stimmung.

Der dritte Satz (*Scherzo*) d-moll ist absichtlich kurz und rhythmisch sehr straff gehalten; mit Humor vorzutragen.

Vierter Satz (*Finale*) D-dur.

Thema I.

Allegro molto moderato



Thema II.



Im Durchführungsteil sowie auch in der Coda taucht das erste Thema des ersten Satzes wieder auf. Die Coda selbst ist dem Scherzo entnommen.

Im Winter 1909 wurde diese Sonate vom Komponisten im Wagnervereinsabend in Darmstadt und im Tonkünstlervereinsabend in Frankfurt, Köln und Berlin nebst anderen seiner Kompositionen zu Gehör gebracht.

Emil Frey

QUARTETT NO. 2

für zwei Violinen, Viola und Violoncell (cis-moll), op. 10

von Hermann Suter

I. *Moderato malinconico*. — *Allegro impetuoso*. *Attacca*:

II. *Molto moderato, ma con grazia* (Tema con variazioni).

Hermann Suter

QUARTETT

für Violine, Bratsche, Violoncello und Pianoforte, op. 113^a

von Max Reger

Das Werk hat natürlich vier Sätze, welche Tatsache in meiner Vielschreiberei begründet ist. Das Larghetto (dritter Satz) geht ziemlich langsam; die anderen drei Sätze nimmt man nach altem Gebrauch natürlich schneller. Doch: man kann es bei diesem Werke auch umgekehrt machen — diese Musik wird immer schrecklich klingen. Tonart d-moll — für welche äußerst verwegene Behauptung ich keine Garantie über-

nehme. Themen aufzuführen ist zwecklos, da diese doch niemals zu hören sind. Eine verehrliche Polizei wird hiermit aufmerksam gemacht, daß ich gerade in diesem Werke — wie leider schon so oft — ganz entsetzlich gestohlen habe. Von Fugen und ähnlichem Unfug habe ich jedoch — merkwürdigerweise — abgesehen.

Max Reger

P. S. Sollte die Harmonik nicht immer ganz bazillenfrei sein, so bitte ich alle tonalen Keuschheitsapostel um gütige Vergebung.

„A PAGAN POEM“ (EIN LÄNDLICHES GEDICHT)

NACH VIRGIL

für Orchester (mit Klavier), op. 14

von Ch. M. Loeffler

Orchesterbesetzung: 3 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Baßklarinette, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 dgl. in der Ferne, 3 Posaunen, Baßtuba, Pauken, Tamtam, Harfe, Glockenspiel, Pianoforte, Streichinstrumente. Dem Klavier ist eine hervorragende Rolle zuerteilt; vom ersten bis zum letzten Takte der etwa drei Viertelstunden währenden einsätzigen Komposition betätigt es sich herrschend oder begleitend.

Bezüglich der „Richtung“ des Tonsetzers sei kurz bemerkt, daß sein „pagan poem“ von Richard Strauß' „Salome“, „Heldenleben“ und ähnlichen „heidnischen“ Tondichtungen nicht unbeeinflusst geblieben ist — mit Recht! (Rückwärtsschauende, Rückwärtsstrebende dürften für „pagan“ die seltenere Bedeutung „heidnisch“ wählen und von einem — wenigstens zeitweise — recht „heidnischen Gedicht“ reden.)

Ob der Komposition ein umfangreiches „Programm“ zugrunde liegt, ob der Tondichter durch ein bestimmtes „Ländliches Gedicht“ Virgils angeregt wurde (vielleicht durch die der dramatischen Akzente nicht ermangelnde Idylle „Die Zauberin“?), vermag ich nicht zu sagen, da der Partitur jeglicher diesbezügliche Hinweis fehlt. Ich beschränke mich demnach auf eine Wiedergabe der Themen und überlasse es dem Zuhörer, Leben und Stille, Sturm und Ruhe auf dem Lande sich selbst zu deuten.

Das Hauptthema tritt uns zuerst in dem geheimnisvollen Klange der tiefen Flöten und einer Bratsche *con sord.* entgegen:

1.

Adagio



Doch schon nach wenigen Takten nimmt es die trotzige Gestalt an:

2.



XI. 16.

17



Als zweites, ebenfalls bedeutungsvolles Thema ist das Aufbäumen und der Absturz

3.

a)

Klavier (Umkehrung von a)

Allegro

Trp.

Pos. *ff*

anzuführen.

Einen Ruhepunkt bedeutet in dem Werke die klagende Weise des Englischen Horns (die durch □ und + hervorgehobenen Noten erinnern an den Anfang des Hauptthemas):

4. *Lento assai*

Cl.

mp +

usw.

Der Sehnsuchtsruf des Englischen Horns:

5.

erweckt das Echo:

6.

3 Tromp. in der Ferne

Eine breite Sehnsuchtsmelodie stimmen Celli und Bratschen an; aus dem fernen Ruf der Trompeten (cf. 6 a) und des Horns *con sord.* entspinnt sie sich:

7. *Moderato*

Hinsichtlich des weiteren Verlaufes sei noch auf einige (hauptsächlich rhythmische) Veränderungen des Hauptthemas hingewiesen:

8.

Allegro vivace *vivo*



Allegro
Hr.



Allo mod.




In ungezügelter, wilder, städtische Sitten (und philisterhafte musikalische Verbote) mißachtender Lust und Lebensfreude schließt das Werk.

Franz Dubitzky

KONZERT FÜR VIOLINE UND ORCHESTER (A-MOLL) OP. 25

Von Max Schillings

Felix Berber zugeeignet. Komponiert 1909.

1. *Allegro energico*. 2. *Andante con expressione*. 3. *Allegro con brio*.

Dem Autor dünkt kaum eine Aufgabe schwieriger, als in Worten darzulegen, was er in Tönen hat ausleben lassen. Nur einer bestimmten Art von Programmmusik kann das beschreibende Wort ein sich willig bietender Bundesgenosse sein; wo es sich um die Widerspiegelung seelischer Erregungen in der Musik handelt, leistet das Wort nur dürftige Dienste. Hier der Versuch einer Andeutung:


In den Lebenskampf hinein ruft die Natur dem Menschen ein tröstliches Wort zu. Es personifiziert sich in dem Ruf einer Vogelstimme. Dem Vogel Pirol, diesem merkwürdig gefiederten Sänger, ist das Hauptmotiv des ersten Satzes — Beispiel 1, 9 und 17 — abgelauscht, das auch im zweiten und dritten Satze wiederkehrt. Der Ruf aber klingt im ersten Satze drohend und trotzig; er findet zum Herzen des Menschen keinen Eingang. Trotz zweier größerer lyrischer Episoden bleibt der Grundcharakter des Satzes Kampf und Leidenschaft.

Im zweiten Satze klingen anfangs die scharfen Dissonanzen des ersten noch nach, klären sich langsam und geben einer Stimmung beschaulichen In-sich-versunken-seins Raum. Aufwallender Schmerz; — der „Ruf“ leise beruhigend aus der Ferne; — Nacht; — Träume; — Mensch und Natur eins.


Dritter Satz: Die Freude, der Humor als Gewinn tiefer Erlebnisse dem Menschen gegeben. Der „Ruf“ stößt zum Kampfe. —

Der erste Satz „Allegro energico“ ist in freier Sonatenform gestaltet. Die erste Themengruppe bilden die Beispiele 1 und 2:

1. *Tutti*



2. *Solo*



Diese beherrschen den Satz bis Buchstabe K; alsdann (K bis M) Seitenthema (3):

3.



von M bis N durch Thema 1 und 3 Überleitung zum Gesangsthema (4):

4.



Dieses breit ausgeführt (bis U); dann Durchführungssatz bis Cc (Höhepunkt der leidenschaftlichen Erregung); darauf Reprise (variiert) von 2, 3 und 4 (Cc bis Oo), ein Rückblick auf die ganze Entwicklung des Satzes in einer „Cadenz“ und Coda (Rr bis Schluß), gebildet aus 1 und 2; scharf dissonierender Abschluß (5):

5.



Zweiter Satz (Andante con espressione). Zur Einleitung Nachklänge des Schlusses des ersten Satzes; dann Hauptthema (Gesang von B bis F: Thema 6 und 7):

6.



7.



Seitensatz: Zwiesung zwischen Oboe und Sologeige (F bis J: Thema 8):

8. Oboe



Kurze Durchführung (J bis M: Thema 6 und 8 kombiniert); Erinnerung an das Grundthema des ersten Satzes (Thema 9, vgl. 1):

9.





Überleitung; Mittelsatz (As-dur) [(N bis S) (Thema 10)]:

10.



(nur hier und am Schlusse des Satzes Verwendung von Posaunen und Tuba). Rückleitung (S bis U) (Thema 8 und 9); Reprise von Thema 6 und 7; (als „Begleitung“ Thema 8 und Teile von 10) (U bis Y) und Coda aus denselben Motiven. —

In die friedliche Stimmung fegt der Auftakt des dritten Satzes (Allegro con brio) hinein (Thema 11):

11.



Bei C Hauptthema des an Rondoform erinnernden Satzes (Thema 12a und 12b):

12. a)



12. b)



Fröhliche kleine Seitensätze (13 und 14: G bis K):

13.



14.



Hauptthema (K bis M) Überleitung (Erinnerung an die nun „scherzando“ behandelten Dissonanzen des Schlusses des ersten Satzes); Gesangsthema (N bis P: 15 und 16):



Kleine Durchführung (P bis S). Die Sologeige kontrapunktiert zu 16 das Grundthema des Werkes (17):



Von S bis X variierte Reprise des ersten Teiles des Satzes und von X bis Aa der Themen 15 und 16. Von Aa bis Cc kurze Retardation, Grundthema 9 und Thema 10 tauchen auf. Von Cc bis Gg Coda aus 12 und 13. Bei Gg zum letzten Male in ursprünglicher Gestalt das Grundthema 1; von Hh kurze „Stretta“.

Max Schillings

„DIE WALLFAHRT NACH KEVELAER“

FÜR DEKLAMATION, DREI CHÖRE, ORGEL UND KLEINES ORCHESTER
von Friedrich Klose

Heines „Wallfahrt nach Kevelaer“ gehört zu jener Gattung von Gedichten, die, wenn schon geradezu von Musik durchtränkt, trotzdem unkomponierbar sind. Vorhandene Vertonungen haben mir den gegenteiligen Beweis nicht erbracht.

Ein derartiger Zwiespalt läßt nach meinem Dafürhalten einzig und allein die melodramatische Behandlung zu, als diejenige Wort und Ton vereinigende Kunstform, die, die Selbständigkeit jedes der beiden Teile wahren, es ebenso gestattet, die Musik da einfach schweigen zu lassen, wo das Wort ihrer nicht bedarf, wie sie dieser selbst wieder einen viel weiteren, gerade auch der dramatischen Belebung zum Vorteil gereichenden Spielraum gewährt.

Und Heines Gedicht ist dramatisch: eine Liebestragödie in drei Akten in etliche 80 Verszeilen gebannt, meisterlich im Aufbau sowie in den einzelnen Situationen, herrlich in der Zeichnung der Charaktere der gläubigen Mutter und des skeptischen Sohnes, und wahrhaft ergreifend, was die psychologische Ausschöpfung anbelangt.

Die Erkenntnis dieser ausgesprochen dramatischen Eigenschaften der Dichtung, vereint mit der Notwendigkeit, ihnen bei einer musikalischen Gestaltung weitestgehend Rechnung zu tragen, führte zu einer Form des Melodrams, deren Eigenart, dadurch entstehend, daß zu dem vom Sprecher rezitierten Gedichte Chöre mit anderen Texten hinzutreten, eine kurze Darlegung geboten erscheinen läßt. Die Bekanntschaft mit den Heineschen Versen wird hierbei vorausgesetzt.

Erster Teil (Die Prozession): Von ferne nähert sich der Gesang der Wallfahrer (Lauretanische Litanei, vierstimmiger gemischter Chor). Gleichzeitig übermittelt uns der Sprecher das Zwiegespräch zwischen Mutter und Sohn.

Zweiter Teil (Im Dom): Gesang der Gemeinde (Marienlied „Sei begrüßt viel tausend Male“, vierstimmiger gemischter Chor), daran anschließend Chor der Geistlichkeit („*Sub tuum praesidium confugimus*“, Antiphon für Knaben- und Männerstimmen). Die Musik schweigt, der Sprecher erzählt von den wundersamen Heilungen Gebrechlicher durch die Mutter Gottes von Kevelaer. Leise nimmt alsdann die Orgel das Marienlied wieder auf, gleichsam den Segen des in der Stille weitergegangenen Gottesdienstes begleitend, während der Sprecher uns die Worte des kranken Sohnes vor dem Gnadenbilde übermittelt. Aber die frommen Töne gehen in weltliche über, den Empfindungen entsprechend, die sie in der Seele dessen auslösen, der ohne zuversichtlichen Glauben an ein Wunder der Heilung sein Liebesleid der Mutter Gottes klagt.

Mit frohem Gesange („Maria zu lieben ist allzeit mein Sinn“, vierstimmiger gemischter Chor) verlassen die Genesenen die heilige Stätte. Die Orgel verstummt, das Orchester fällt allmählich ein, in einem Überleitungssatz zum dritten Teile (Im Kämmerlein) den Seelenzustand des Nicht-Geheilten schildernd. In seiner Phantasie verzerrt sich die frohe Weise, ein Sturm unsägliches Schmerzes durchtobt sein Inneres, doch bald beruhigen sich die wilden Töne, noch einmal taucht das Bild der toten Geliebten vor ihm auf, dann bricht auch sein Auge.

Die Mutter schaut alles im Traume, der Sprecher verkündet es, in leisen Klängen begleitet das Orchester seine Worte, und wenn es schweigt, vernimmt man nur noch in weitester Ferne sich verlierend den frohen Dankgesang der heimwärts ziehenden Wallfahrer. —

Es ist bekannt, daß Heine seinem Gedicht eine wahre Begebenheit zugrunde gelegt hat; man wird es darum dem Musiker nicht verübeln, daß er, im Bestreben auch seinerseits zum echten Kolorit das möglichste beizutragen, kirchliche Originalmelodien verwendet hat.

Friedrich Klose

OFFENBARUNG JOHANNIS, KAP. VI

FÜR TENORSOLO, DOPPELCHOR UND ORCHESTER, OP. 17

von Walter Braunfels

Ohne orchestrale Einleitung setzt die Vision des Evangelisten ein:

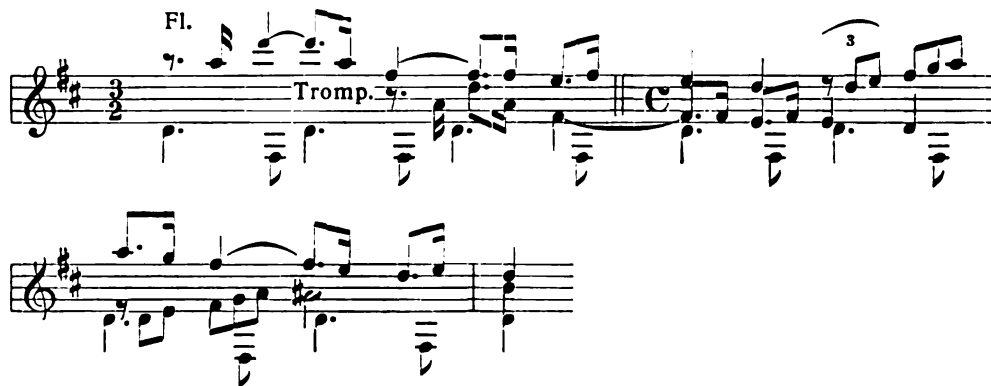
„Siehe! Ich sah in der rechten Hand des, der auf dem Stuhl saß, ein Buch, versiegelt mit sieben Siegeln. Und vor dem Stuhl war ein gläsernes Meer, gleich dem Kristall, und um den Stuhl vier Tiere voll Augen vorne und hinten.

Und ich sah, daß das Lamm der Siegel eines auftat, und ich hörte der vier Tiere eines sagen, als mit einer Donnerstimme“:



Nach diesen einleitenden Worten beginnt der erste Hauptteil des Stückes, die Eröffnung der ersten vier Siegel. Bei Eröffnung eines jeden sieht der Evangelist einen der vier gewaltigen Reiter dahinbrausen.

Zuerst auf weißem Roß und auf dem Haupte die Krone den siegenden Christus:



(später):



Seinen Siegeslauf schildert ein kurzer Orchestersatz, bis nach rascher Steigerung die Vision verblaßt und als Diener des sieghaften Herrschers nacheinander folgen:

Zuerst auf rotem Pferde der Krieg,



dann der Hunger, auf schwarzem Roß, und endlich der, „des Name heißt Tod“ — wie ein Echo wiederhallt der Chor den schrecklichen Namen.

Er fährt heran:



Erbarmungslos vertilgt er den vierten Teil alles Lebendigen.

Nachdem dieser Teil dynamisch bereits eine ziemliche Steigerung gebracht hat, tritt für einen Augenblick Ruhe ein; und bei der nun erfolgenden Eröffnung des fünften Siegels sieht der Evangelist „unter dem Altar die Seelen derer, die erwürgt waren um des Wortes Gottes willen und um des Zeugnisses willen, das sie hatten“; laut rufen sie:



und:



und später:



Es folgt die Eröffnung des sechsten Siegels und mit ihm Erdbeben und die schrecklichsten Zeichen am Himmel. Berge und Inseln wanken in ihren Festen:



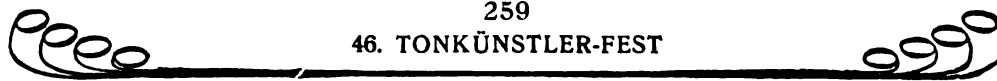
und alle Menschen auf der Erde irren verzweifelt umher und sprechen zu den Bergen und Felsen:



später:



Die Gefäßten sammeln sich und rufen im Choral:



Breit

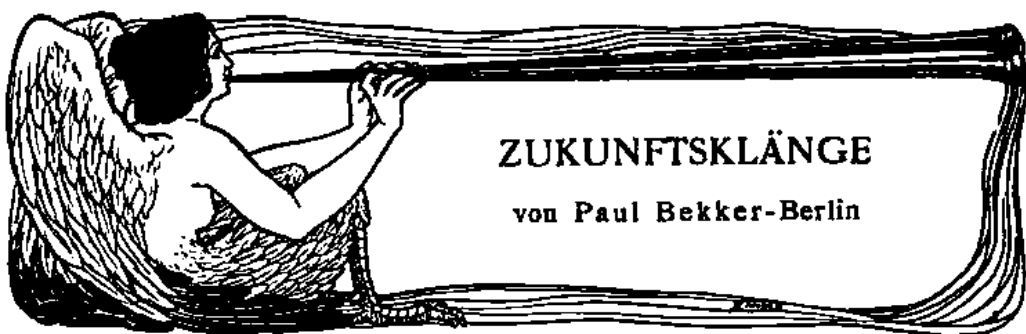


der von den Stimmen der Ängstlicheren fortwährend unruhig begleitet wird. Nach längerer Entwicklung setzt der Choral für kurze Zeit aus, und die Stimmen der Verzweifelnden bleiben allein, bis sie schließlich in sich selber zu versinken scheinen und kraftlos verstummen wollen; da nehmen die Glaubensfesteren wieder den Choral auf und führen ihn zum Schluß:



Walter Braunfels





Wunderkinder sind unmodern. Wir sind skeptisch geworden und lassen uns nicht gern durch Beweise einer erstaunlichen Frühreife zur Bewunderung hinreißen. Zu oft haben wir es erlebt, daß die schönsten Knospen verdorrten, weil sie von unbedachten oder gar eiteln Pflegern zu früh an das Licht gezerrt wurden. Der Genius läßt nicht mit sich spielen. Er zeigt sich nicht auf gangbaren Pfaden. Er liebt sturmwurthte Höhen. Wer ihn schauen darf, der muß feststehen als Mensch, oder er muß Führer zur Seite haben, die jeden seiner Schritte bewachen und sich der Schwere ihrer Verantwortung voll bewußt sind.

Selten ist dies der Fall. So selten, daß wir Wunderkinder meist mit Härte aus der Öffentlichkeit verjagen, um ihnen und uns spätere Enttäuschungen zu ersparen. Nur ausnahmsweise wird unsere Vorsicht überflüssig: wenn das Talent an sich von Anfang an eine so imposante Sicherheit offenbart, daß schädigende äußere Störungen keinen Einfluß gewinnen können. Sind dann noch kluge Berater am Werk, die zwanglos zu bilden verstehen, Hemmungen behutsam aus dem Wege zu räumen wissen — dann sind die Voraussetzungen erfüllt, die eine frühreife Begabung zum Bekanntwerden berechtigen. Denn wenn sich wirklich ein Wunder vollzieht und die Erhaltung dieses Wunders gewährleistet scheint, so dürfen zum mindesten die beruflich interessierten Kreise erwarten, Näheres darüber zu erfahren.

Vor mir liegen drei Heftchen Klavierkompositionen. Sie sind nicht für den Handel bestimmt, sondern wurden, wie eine Vorbemerkung sagt, nur privat in numerierten Exemplaren Musikern und Musikkennern übermittelt und „ausschließlich zum Zwecke einer Feststellung in Druck gelegt“. Ihr Autor gehört vorläufig nicht zu denen, die tätig in den Lebenskampf eingreifen, um ihren Platz an der Sonne ringen müssen. Er steht noch unter väterlicher Obhut: Erich Wolfgang Korngold, der Sohn des bekannten Wiener Musikschriftstellers, ist am 29. Mai 1897 in Brünn geboren. Ein Dreizehnjähriger also. Ferienarbeiten sind seine Kompositionen. Sie reichen bis in die Sommermonate 1908 zurück. Von da ab wird in den Erholungszeiten, die die Schule im Herbst, in der Weihnachts- und Osterzeit bewilligt, regelmäßig etwas geschaffen. Die

letzte der jetzt gedruckten Arbeiten ist vom Oktober 1909 datiert. Aus den vorliegenden Kompositionen spricht demnach ein Elf- resp. Zwölfjähriger.

Man schlägt die Hefte auf, in der Erwartung, Nachahmungen leichtfaßlicher Muster zu finden. Warum sollte ein begabter Junge statt der üblichen Römer- und Hohenstaufendramen, die man in solchen Jahren zu dichten pflegt, nicht ein paar Klavierstücke komponieren? Die Titel scheinen diese Vermutung zu bestätigen. Da ist eine Pantomime: „Der Schneemann“. Pierrot entführt seine Kolombine, vor deren Fenster er als Schneemann maskiert Posto gefaßt hat. Dem alten Pantalon bleibt das Nachsehen. Eine richtige Kinderkomödie, die nirgends über das Vorstellungsvermögen eines Knaben hinausreicht. Sie ist die älteste der drei Arbeiten. Da ist weiterhin eine sechssätzige Klaviersuite: „Don Quixote“. Auch in ihr werden nur ein paar Episoden dargestellt, die auf die jugendliche Phantasie bei der Lektüre am anregendsten zu wirken pflegen: der „Ritter von der traurigen Gestalt“ über seinen Büchern brütend, Sancho Pansa auf seinem „Grauen“, Don Quixotes Auszug, Dulcinea, die Abenteuer, Rückkehr und Tod. Die dritte Komposition ist eine dreiteilige Sonate ohne langsamen Satz. Das Thema des Finales hat der Lehrer Alexander von Zemlinsky niedergeschrieben. Es ist dem Finale von Brahms' Vierter Symphonie nachgebildet, und der Satz hat dementsprechend die Form der Ciaconna erhalten. So weit wäre also nichts Erstaunliches, denn die Aufgaben, die sich der kleine Künstler gestellt hat, überschreiten nirgends die Fassungsgröße eines gut entwickelten Kindes.

Überrascht wird man erst beim Anblick des Notenbildes. Vergeblich sucht man nach der Ähnlichkeit mit irgendeinem bedeutenden Vorbilde, das die kindliche Phantasie angeregt hätte. Vergeblich forscht man nach stereotypen Wendungen, nach den Spuren jugendlicher Unsicherheit, nach den Übertreibungen und Ungeschicklichkeiten, die sich stets bemerkbar machen, wenn eine unreife Begabung in den Spuren reifer Meister wandelt. Hier ist nichts Unfertiges, nichts Unselbständiges, nichts Erborgtes, nichts Imitiertes. Sondern all diese Sachen schauen mit eigenem Gesicht in die Welt hinein — mit einem Gesicht, das kindlich frische Züge, doch in durchaus origineller Prägung, trägt. Ich möchte das Kindliche der Korngoldschen Musik besonders hervorheben. Sie hat nichts verletzend Altkluges, mühsam Ergrübeltes. Der kleine Korngold erfindet seine Kompositionen ebenso zwanglos und unmittelbar wie gleichalterige phantasiebegabte Kinder ihre Spiele. Daß diese Spiele bei ihm zur Kunst werden — darin liegt das Rätselhafte. Überwindet man jedoch das erste Staunen und prüft die Stücke genau, so erkennt man dahinter eine Persönlichkeit, in der der entscheidende Gärungsprozeß noch gar nicht begonnen hat. Daß sie trotzdem als Persönlichkeit wirkt — das eben ist das Wunderbare. Daß sie

jetzt schon Physiognomie besitzt — im Larvenzustande, der alle anderen mehr oder weniger einander gleich erscheinen läßt.

Beethoven pflegte zu sagen, er sei mit einem obligaten Akkompagnement auf die Welt gekommen. Korngold junior sind die übermäßigen und alterierten Akkorde als Patengeschenk in die Wiege gelegt worden. Die kecke Unbefangenheit, mit der er seine Harmonieen formt, Tonarten durcheinanderwirbeln läßt, frappante Dissonanzen zusammenwirft, verblüfft ebenso, wie die zwanglose Selbstverständlichkeit, mit der er die scheinbar konträrsten Akkordfolgen verbindet. Auch hier bewahrt seine Musik den sympathischen naiven Charakter. Sie bleibt durchaus natürlich, selbst wenn sie durch eigenwillige Kühnheiten im ersten Augenblick befremdet. Hinter allem, was uns für einen Moment frappiert, steht ein instinktives Muß. Eine geringfügige Veränderung der Linienführung — das Bild wäre entstellt, verlöre an Eindringlichkeit. Trotz aller Freiheiten in harmonischer Beziehung sind indessen die vorliegenden Stücke durchaus tonal gedacht. Ich sehe hier keine direkten Verbindungen mit der Oberton-Ästhetik des geistvollen Spekulanten Debussy. Eher finden sich Anlehnungen an die pikante harmonische Nonchalance Puccinis. Auch die Melodik des Italieners hat namentlich auf den „Schneemann“ eingewirkt. In den beiden späteren Arbeiten tritt diese Beeinflussung weniger deutlich hervor. Doch zeigt sich die melodische Erfindungsgabe vorläufig am wenigsten ergiebig. Stücke wie „Dulcinea von Toboso“ (Andante), „Don Quixotes Bekehrung und Tod“ (langsam), die Liebesszene aus dem „Schneemann“ stehen beträchtlich unter dem Niveau der übrigen Abschnitte. Auch die langsamen Walzertemen der Pantomime wirken trotz ihrer feinen Grazie mehr an- und nachempfunden, als aus origineller Hingebung geschöpft. Und daß die Sonate ein Scherzo an Stelle des Adagios bringt, mag ebenfalls im Grunde auf einen Mangel an melodischer Erfindungskraft zurückzuführen sein. Ich weise auf diese Schwäche hin — nicht weil ich den kleinen Musiker etwa kritisieren will. Er gilt mir hier als merkwürdiges Objekt, das ich untersuche, und der eben gerügte Mangel ist mir psychologisch durchaus erklärlich. Denn der starke Grad von Verinnerlichung des Gefühlslebens, den die Erfindung einer ausdrucksvollen, breitatmigen Melodie erfordert, fehlt diesem Kinde noch, muß ihm fehlen. Alles andere ist zu erstaunlicher Höhe gediehen. Üppige, kühne Phantasie, energische, fast gewalttätige Willensregungen geben sich kund. Von der satztechnischen und formalen Gewandtheit sehe ich ganz ab. Doch das Gefühlsleben bleibt noch flach. Es ist gut so — sonst wäre das Kind kein Kind mehr.

Von Willensregungen sprach ich. Ihre Klarheit, Bestimmtheit und Mannigfaltigkeit, die sich in den Rhythmen äußerte, ist eigentlich das Erstaunlichste an der phänomenalen Erscheinung des Jungen. Welch eine



düstere, herb-trotzige Energie im Anfang des ersten Sonatenthemas!¹⁾ Mit eherner Konsequenz wird diese Stimmung festgehalten. Logisch fügt sich Glied an Glied. Mit intuitiver Sicherheit in der Konzeption baut der Junge einen künstlerischen Organismus, dessen männlich ernster Charakter fast erschreckend wirkt. Zweifellos ist dieser Satz die imposanteste der bisherigen Veröffentlichungen. Ein demnächst erscheinendes Trio wird lehren, ob die hier aufgenommene Spur innegehalten werden soll. Doch auch in den übrigen Stücken pulsiert eigentümliche Lebenskraft, persönlich gestaltender Wille.

Welch lebendiger Wechsel verschiedenster rhythmischer Schattierungen im Scherzo und dem anschließenden kapriziösen Trio, in dem phantastischen Abenteuerzug Don Quixotes, in der übermütigen Humoreske „Sancho Pansa auf seinem Grauen“!²⁾ Das alles ist mit so unfehlbarer Sicherheit hingesetzt, daß im Betrachter ein Gefühl staunender Ungläubigkeit rege wird. Und doch könnte gerade hier eine nachhelfende, verbessernde Hand am wenigsten gewirkt haben. Hier stehen wir vor dem Elementaren der Erscheinung. Hier rühren wir an ihre Wurzel, die hinüberweist in das Reich des Un-erklärbaren.

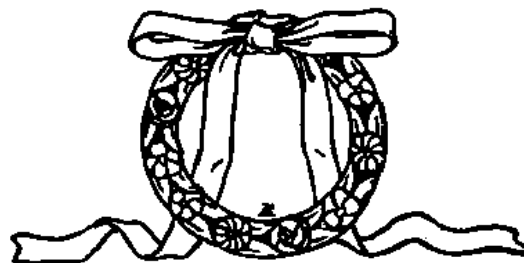
Einen Punkt möchte ich noch berühren, über den die Veröffentlichungen keinen direkten Aufschluß geben: die koloristische Phantasie des Knaben. Wer den „Schneemann“ aufmerksam durchsieht, merkt bald, daß das Stück sich nicht nur trefflich für Orchester eignen müßte, sondern direkt aus der Vorstellung orchesterlicher Farben heraus erfunden ist. Ähnlich scheint auch manches aus dem „Don Quixote“ für Orchester gedacht zu sein, so daß die Suite und die Pantomime mehr als Klavierskizzen zu betrachten sind. Klaviermäßig gedacht in allen Teilen ist dagegen die Sonate, die auch inhaltlich am eigenartigsten wirkt. Der „Don Quixote“ ist als Ganzes zu fragmentarisch, zu inkongruent dem poetischen Vorwurf, der „Schneemann“ in wesentlichen Zügen von fremden Einflüssen durchsetzt. Er ist eben — ein „Jugendwerk“ des Dreizehnjährigen. Trotzdem hat er kürzlich bei einer Aufführung in Wien lebhaftes Aufsehen erregt. Hier liegt der Reiz vorwiegend in der dramatischen Anschaulichkeit, mit der Korngolds Musik die szenischen Vorgänge spiegelt. In der Sonate dagegen offenbart sich nicht nur ein packender, zwingender Ernst, ein in die Tiefe sich bohrender Blick — es liegt darin auch etwas von einem eigenen Stil, soweit ein solcher ohne psychische Reife überhaupt möglich ist.

Mit müßigem Erstaunen, bewunderndem Kopfschütteln allein erklärt man nichts. Sicherlich war es auch keineswegs die Absicht der Heraus-

¹⁾ ²⁾ Siehe die Musikbeilagen dieses Heftes.

geber dieser Kompositionen, von den befragten Sachverständigen nur billige Erstaunensrufe zu hören. Mir lag hier daran, das beim flüchtigen Anblick unbedingt blendende Phänomen schärfer zu betrachten, es — soweit dies möglich — in seine Bestandteile zu zerlegen. Daß ein Kind die komplizierten rhythmischen und harmonischen Ausdrucksmittel unserer Zeit spielend handhabt, ist ein glänzender Beweis dafür, wie natürlich diese Mittel im Grunde sind. Hier, wo ein kaum zum Bewußtsein seiner selbst erwachter Junge dank seiner genialen Beanlagung die Sprache der modernen Kunst als natürliches Idiom ohne Mühe beherrscht, erkennen wir, daß nur unsere angeborene und anerzogene Schwerfälligkeit uns zuweilen Schwierigkeiten vortäuscht, an die ein Unbefangener gar nicht denkt, weil sie in Wirklichkeit überhaupt nicht vorhanden sind. Erkenntnisse, an die wir nur zögernd glauben, die wir uns langsam ringend erkämpfen, sind für ihn etwas von vornherein Gegebenes, Selbstverständliches. Er fragt nicht, prüft nicht, philosophiert nicht — er nimmt sie einfach, geht mit ihnen um, wie mit seinen Zinnsoldaten. Und siehe da — die Welt bleibt ruhig weiter bestehen. Und wenn der junge Korngold die seltsamsten Harmonieen aufeinandertürmt, so wirkt das keineswegs wesentlich anders, als wenn wir mit sorgsamem Pflächteifer den Dominantakkord in die Tonika auflösen.

Nur ein Kind konnte — als reiner Tor — uns diese Wahrheit an einem praktischen Beispiel nachweisen. Im übrigen ist Korngold junior als Musiker trotz der rapiden Entwicklung seines Intellektes, seiner Sensibilität, seiner Phantasie noch ein wirkliches Kind; auch darauf wollte ich in den vorstehenden Zeilen hinweisen. Von der kaum übersehbaren Tragweite der Aufgabe, die in diesem Falle den Erziehern obliegt, brauche ich nicht zu sprechen. Gelingt es ihnen, ihr Werk so durchzuführen, wie sie es begonnen haben, so haben sie kaum minder Bedeutendes vollbracht als das sein wird, was ihr Zögling in Zukunft erwarten läßt.



JULIUS KAPPS LISZT-BIOGRAPHIE UND EIN UNGEDRUCKTER BRIEF LISZTS

von Edgar Istel-München



on der Parteien Gunst und Haß verwirrt, schwankte Liszts Charakterbild in der Geschichte, und man darf wohl heute ruhig aussprechen, daß der maßlose Übereifer gewisser neudeutscher Fanatiker die künstlerische und menschliche Erscheinung dieses Großen für die Augen der Nachwelt weit mehr getrübt hat, als ehemals es der Haß kleinlicher Gegnerschaft vermocht hatte. Selbst der Autor des besten Buches über den Künstler Liszt (Berlin, 1900), Rudolf Louis, mußte nach einigen Jahren gestehen — und er tat dies mit bemerkenswertem Freimut öffentlich —, daß er in seiner Liebe zu dem Meister sich habe hinreißen lassen, nicht immer sine studio zu schreiben, und daß er manches von dem, was er einst geschrieben, nunmehr mit ganz anderen Augen ansehe. Noch schlimmer stand es bisher um die Würdigung des Menschen Liszt, dessen einzigartiger, fast abenteuerlich zu nennender Lebenslauf schon zur Legende geworden war, und dem das Bayreuther Dogma hinwiederum nur eine bescheidene Herme neben dem Meister gönnen wollte, zu dessen größerem Ruhme Liszt nur gelebt und gewirkt haben sollte. Die Wahrheit um Liszt, der doch wahrlich „selber Aner“ war, die unerbittliche geschichtliche Wahrheit, die weder durch persönliche Rücksichten auf noch lebende Verwandte und Freunde, noch durch falsche Pietät Liszt selbst gegenüber sich von ihrem Pfade abbringen läßt, diese Wahrheit zu erforschen, war dem Verfasser dieses neuen Lisztbuches¹⁾ vorbehalten, dessen Veröffentlichung vor allem von einem Mannesmut zeugt, den wir leider unter den Biographen manch anderer künstlerischer Erscheinung der jüngsten Vergangenheit vergebens suchen. „Höher als der Künstler steht mir der Mensch Liszt,“ dieses Wort von Rohlf's setzte Kapp seiner Biographie voran, und es zeugt für die gewaltige menschliche Größe Liszts, daß sein wahrhaftigster Biograph gerade dieses Motto wählen konnte. Eine gewisse liebevolle Voreingenommenheit für den Gegenstand einer Monographie wird man jedem Biographen zugute halten müssen, aber diese Liebe darf nie zur Blindheit führen, sie darf nie ihren Mantel über alles Menschliche, Allzumenschliche breiten, so sehr man Rücksichten in delikaten Angelegenheiten zu nehmen hat, soll nicht das Intimste der Neugier eines stets sensationslüsternen Pöbels preisgegeben werden. Hier die Grenze zu ziehen, ist außerordentlich schwierig; nur feines Taktgefühl vermag zu entscheiden, wie weit man in der Darlegung privater Verhältnisse gehen darf, wie weit man der Scylla der Unwahrhaftigkeit entgehen kann, ohne der Charybdis der Schönfärberei zu verfallen. Und gerade eine Biographie Liszts, dessen Liebesleben insbesondere oft fast unentwirrbar scheint, bot in dieser Hinsicht ganz außerordentliche Schwierigkeiten, die gemeistert zu haben man dem Verfasser nicht hoch genug an-

¹⁾ Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1909.

rechnen kann. Namentlich Liszts Verhältnis zur Gräfin d'Agoult, der Mutter seiner Kinder, und späterhin zur Fürstin Wittgenstein erfährt hier eine ungeschminkte Darstellung, die zum ersten Male Licht und Schatten in gerechter Weise zu verteilen scheint. Über das Verhältnis zu der Baronin Meyendorff, die Liszts letzte Lebensjahre beherrschte, scheint dem Verfasser weniger ausführliches Material zur Verfügung gestanden zu haben, wie auch aus seiner Anmerkung auf Seite 500 hervorgeht: „Eine Veröffentlichung dieser interessanten Briefe wird kaum zu erwarten sein.“ Vielleicht interessiert es in diesem Zusammenhang, daß ich eine größere Anzahl von — leider meist leeren — Briefkuverts besitze, die die Briefe Liszts an diese Dame aus den Jahren 1884—1886 einschlossen und beweisen, wie rege die Korrespondenz zwischen ihm und der Baronin war. Außer zwei kleinen Mitteilungen unbedeutenden Inhalts fand ich in einem dieser Kuverts einen zerrissenen Brief Liszts an die Baronin, den ich zusammensetzte; er gewährt einen interessanten Einblick in das Verhältnis. Der Brief ist nicht datiert, das Kuvert, durch Boten befördert, trägt lediglich die Aufschrift: „Madame la Baronne de Meyendorff“, doch scheint die Erwähnung Schlözers (Kurd von Schlözer, 1822—1894, war von 1882—1892 preußischer Gesandter am Vatikan) auf einen römischen Aufenthalt schließen zu lassen. Der Brief lautet:

„Sachant que mes lettres vous sont désagréables sur place, j'ai tardé à vous écrire. Toutefois je vous demande la permission de vous réprimander sur une réminiscence du ballet de Coppelia: les Automates. Je crains que cette mauvaise plaisanterie n'ait été entendue par d'autres, ce qui me serait pénible. Plus tard, hier soir, vous avez très spirituellement répondu à Schlözer, mais ensuite vous m'avez aussi gratifié d'une de ces grimaces, en sèches paroles, non inconnues à votre très humble serviteur

Liszt.

Vendredi soir.


A mon humble avis, vous avez trop d'excellent esprit et judice, pour les employer à faux dans les faciles malignités d'usage vulgaire.“

Kapp teilt den gewaltigen Stoff in zwei große Abschnitte, deren erster die Lehr- und Virtuosenjahre umfaßt, während der zweite „Liszt als Vorkämpfer und Haupt der neudeutschen Schule“ gewidmet ist. Erstaunlich ist der gewaltige Fleiß, mit dem der Biograph das ungeheure Material bewältigt hat. Der Anhang, eine vollständige Liszt-Bibliographie enthaltend, gibt Aufschluß, bis zu welchen Dimensionen die Literatur bereits angewachsen ist, und beweist, daß der Verfasser keine Mühe gescheut hat, um selbst sehr entlegene Quellen aufzuspüren. Daß ihm in seinem fließend und anschaulich geschriebenen Buche doch stellenweise das Material noch etwas über den Kopf gewachsen ist, wird ihm niemand verübeln, der weiß, wie sehr der Autor eines solchen Buches schließlich jeden Maßstab für Länge und Kürze verlieren muß. Wenn der Verfasser erst wieder eine gewisse Distanz zu seiner Arbeit gewonnen hat, wird er sicher bei der nächsten Auflage eine Reihe von Kürzungen vornehmen und besonders manche der bisher ungedruckten und deshalb zunächst in extenso mitgeteilten Dokumente nur noch auszugsweise wiedergeben. Dadurch wird das etwas sehr umfangreich (600 Seiten) geratene Buch an Handlichkeit und Lesbarkeit gewinnen, ganz abgesehen davon, daß sich sein Preis dann ermäßigen läßt. Doch auch in der vorliegenden Fassung, die durch eine große Reihe von Bildern und Faksimiles bereichert ist, wird es sich sicher allgemeine Anerkennung bei allen denen erwerben, die Authentisches über den Lebenslauf des Meisters wissen wollen, der dem europäischen Musikleben des 19. Jahrhunderts den Stempel seines Geistes aufgeprägt hat, Künstler und Weltmann, Aristokrat und hilfsbereiter Menschenfreund in einer Person.

**„REFORM DER STIMMBILDUNG“
VON DAVID C. TAYLOR**

**AUTORISIERTE ÜBERSETZUNG AUS DEM ENGLISCHEN
VON DR. FRIEDRICH B. STUBENVOLL**

besprochen von Ernst Wolff-Köln

 Im zweiten Septemberheft des letzten Jahrganges der „Musik“ hatte ich David C. Taylor's Buch „The psychology of singing“ eingehend gewürdigt und zum Schluß den Wunsch ausgesprochen, daß das ausgezeichnete Werk recht bald durch eine gute deutsche Übersetzung weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden möge. Schneller, als ich hoffte, ist dieser Wunsch erfüllt worden¹⁾ und, wie gleich bemerkt werden mag, in vortrefflicher Weise. Ohne jede Pedanterie, aber mit liebevoller Treue gegen den Geist des Originals ist der Übersetzer Dr. Stubenvoll zu Werke gegangen; er hat sich nicht gescheut, gelegentlich auf wörtliche Genauigkeit zu verzichten, auch wohl eine überflüssige Wiederholung über Bord zu werfen, und gibt seine Vorlage frei im Ausdruck, aber genau im Gedanken wieder. Auch daß er gezwungene Verdeutschungen nicht zu ersetzender Fremdwörter vermieden hat, sei ihm zum Lobe angerechnet. Augenscheinlich war er bemüht, ein gut lesbares deutsches Buch zu schreiben, und das ist ihm durchaus gelungen. Daß hier und da eine kleine Unebenheit mit unterlaufen ist, beeinträchtigt den Wert der im ganzen trefflichen Arbeit nicht; wenn ich ein paar solcher Kleinigkeiten zur Berücksichtigung für eine spätere Auflage erwähne, möchte ich damit nur mein Interesse an dem Werk bekunden. Auf Seite 51 müßte der Satz „verdient die Resonanz der Mund-Rachenhöhle wenig Aufmerksamkeit“ doch wohl genauer übersetzt werden: „findet die Resonanz usw. bei den Stimmtheoretikern“ (does not receive—from theoretical observers of the voice). Der Ausdruck „einer Anzahl willkürlicher Muskelgruppen“ auf S. 197 wäre besser durch „mehreren Gruppen willkürlicher Muskeln“ zu ersetzen. S. 199 steht Zeile 10 von unten „folgt“ statt „folgt“.

So sehr ich nun die Leistung des Übersetzers im einzelnen anerkenne, bedauere ich doch lebhaft, daß er den ursprünglichen Titel „Psychologie des Singens“ durch den weniger bedeutsamen „Reform der Stimmbildung“ ersetzt hat. Denn gerade in dem Originaltitel liegt ein Programm, und die etwas abgegriffene Bezeichnung „Reform der Stimmbildung“, womit sich in gleicher oder verwandter Form auch die leichtesten Machwerke über Gesangstheorie zu schmücken pflegen, hebt das bedeutende Buch nicht genügend aus der Masse dieser nichtssagenden Dutzendware heraus. Ist doch gerade die Einführung der psychologischen Betrachtungsweise in die Stimm- und Gesangstheorie das Hauptverdienst von Taylor's Werk. In meiner obenerwähnten Kritik habe ich seinerzeit die Gedankengänge des Verfassers eingehend verfolgt, so daß es für die Leser dieser Zeitschrift genügt, wenn ich hier noch einmal seine Hauptgesichtspunkte kurz zusammenfasse, ohne auf die zahlreichen interessanten Abschweifungen in das Gebiet der Physik und Physiologie näher einzugehen.

¹⁾ Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1910.

In seiner Kritik des gegenwärtigen Standes der Gesangspädagogik geht Taylor von der unbestreitbaren Tatsache aus, daß das Wesen der Stimme nach jeder Richtung aufs genaueste wissenschaftlich erforscht ist, und daß dennoch die Klagen über mangelhafte Ausbildung und Leistungsfähigkeit der heutigen Sänger nicht verstummen, sondern von Jahr zu Jahr zunehmen. Als entschwundenes und heute unerreichbares Ideal schwebt den heutigen Sängern und Gesanglehrern der nebelhafte Begriff der „altitalienischen Methode“ vor. Aber sie ist in keinem literarischen Denkmal festgelegt. Was ihre Vertreter, wie Tosi und Mancini, in ihren Gesangsschulen niedergelegt haben, befaßt sich wesentlich mit dem Ziergesang und hat mit den heute im Vordergrund der Diskussion stehenden Tonbildungsproblemen nicht das geringste zu tun. Mit den Versuchen, die wissenschaftliche Erforschung der Stimmfähigkeit durch Garcia, Helmholtz und andere der Gesangkunst dienstbar zu machen, ging diese selbst mehr und mehr bergab. Die Lehrer versuchten auf Grund einer mehr oder weniger gründlichen naturwissenschaftlichen Erkenntnis der Vorgänge beim Singen die Stimme ihrer Schüler mechanisch zu beeinflussen. Aber da noch nicht einmal zwei wissenschaftliche Beobachter bei ihren Untersuchungen die gleichen Ergebnisse fanden, so tappten natürlich die Pädagogen, die diese unsichere Kenntnis ins Praktische übersetzen wollten, erst recht im dunkeln. In anschaulicher Weise und mit treffenden Beispielen und Zitaten belegt, schildert Taylor die Verwirrung, die in der Registerfrage und in den verschiedenen Atmungstheorien herrscht; die Unklarheit, die dadurch entsteht, daß die Register bald als verschiedene Stimmbandfunktionen, bald als Resonanzerscheinungen aufgefaßt werden, wird gebührend hervorgehoben. Die den alten italienischen Meistern gänzlich fremde Anschauung, daß Tonbildung und Gesangstechnik zwei ganz verschiedene Dinge seien, ist die heute allein herrschende; während früher gute Sänger und Gesanglehrer vor allem gute und gebildete Musiker sein mußten, gibt es heute Stimmspezialisten, die nur „Tonbildung“ lehren, und zwar auf Grund genauer mechanischer Vorschriften für das Verhalten aller beim Gesang beteiligten Organe. Eine höchst drollige, schlagende Darstellung dieser Lehrweise finden wir auf S. 94.

Gegenüber den im Schwange befindlichen, in ihren Ergebnissen meist überaus traurigen modernen Methoden weist nun Taylor auf die einzig vernünftigen Prinzipien der Stimmbildung mit Entschiedenheit hin: auf die Leitung der Stimmorgane durch den Gehörsinn und auf die Nachahmungsfähigkeit. „Sänger werden heutzutage genau so herangebildet wie vor 200 Jahren, nämlich im Vertrauen auf die Nachahmungsfähigkeit. Der einzige Unterschied besteht nur darin: in jenen frühen Tagen wurde der Schüler direkt und ausdrücklich aufgefordert, zu hören und nachzuahmen, während heute das Nachahmungsvermögen nur instinktiv ausgenützt wird“ (S. 111f.). Mit Recht hebt Taylor hervor, daß man niemals an der Fähigkeit des Menschen gezweifelt habe, einen Ton von bestimmter Höhe auf dem Wege der Nachahmung nachzusingen. Warum sollte man ihm dieselbe Fähigkeit hinsichtlich der Tonqualität absprechen? Gelingt es doch sogar eigentümlich beanlagten Organen, Tierstimmen und Instrumente nachzuahmen; um wie viel natürlicher und darum leichter ist die Nachahmung eines vollendeten Gesangstones! „Die Stimmorgane stellen sich selbst für die Nachahmung der Tonqualität mittels der gleichen psychologischen Vorgänge ein, wie für die Nachahmung der Tonhöhe“ (S. 250). Dagegen nützen anatomische und physiologische Kenntnisse dem Sänger für die Erzeugung eines schönen Tones ebensowenig, wie etwa das Studium der Optik und der Farbenlehre den Maler in seiner Kunst vorwärtsbringt. Aber gerade mit der „Wissenschaftlichkeit“ ihrer Methode brüsten sich viele moderne Gesanglehrer. „Immer wieder wird der Versuch gemacht, das halbunbewußte

empirische Begreifen der Stimme in feste Regeln zur direkten mechanischen Handhabung umzuformen. Unter dem Einfluß dieser fixen Idee wird der wertvollste Besitz des modernen Lehrers, die empirische Kenntnis der Stimme zu einem unnützen Requisit“ (S. 127). Eine solche empirische Kenntnis war die einzige theoretische Grundlage der alten italienischen Methode. In ihren einfachen Vorschriften: „Mache den Schlund weit, stütze den Ton, singe die Töne vorne, singe auf dem Atem“ findet Taylor „eine schöne und vollständige Beschreibung der stimmlichen Vollendung“ (S. 164). Bezüglich des Ziergesanges, der heutzutage nur wenig gepflegt wird, wirft er die interessante Frage auf, „ob nicht die höchstentwickelte Form von Koloraturgesang, die reine tonliche Schönheit, zu tieferen elementarerer Wirkungen berufen sein könnte, als sie durch dramatisch ausdrucksvollen Gesang erzielt werden können“, und bemerkt treffend, daß „der Koloraturgesang an seiner Wertschätzung beim musikliebenden Publikum noch immer eine feste Stütze“ habe (S. 163). Der Niedergang des „stilo florido“ sei keineswegs auf den Sieg des Wagnerstiles, sondern einfach auf den Umstand zurückzuführen, daß es für die Aufgaben des Ziergesanges an geeigneten Interpreten fehle. Wären diese wieder vorhanden, so würden sich auch die Komponisten dieser Gattung, die früher als höchste Blüte vokaler Kunst galt, wieder zuwenden.

In der imitativen Stimmbildung sieht Taylor das Wesen der altitalienischen Methode, in der Vernachlässigung dieses Prinzips die Hauptschwäche des heutigen Gesangunterrichtes. Eine anerkannte Meisterin und Lehrerin des Gesanges, Pauline Viardot-Garcia, warnte mich einst in Paris ernstlich davor, beim Unterricht den Schülern vorzusingen, weil abwechselndes Sprechen und Singen die eigene Stimme zu sehr angriffe. „Es sei allerdings viel schwieriger, ihnen das richtige Singen durch Worte zu erklären und beizubringen.“ Nach Taylor ist es nicht nur schwieriger, sondern ganz unmöglich. Er erklärt das Vorsingen richtig gebildeter Töne für die einzige Methode, Tonbildung zu lehren. Außerdem verlangt er, daß der Lehrer den Schüler planmäßig zu der keineswegs selbstverständlichen Fertigkeit erziehe und anhalte, beim Singen die eigenen Töne zu belauschen. Ganz besonderen Wert aber legt er auf die musikalische Erziehung des Sängers, zumal nach der Seite der Gehörbildung. Der Besitz eines wohlgeschulten Ohres und eines gebildeten musikalischen Geschmackes werde am besten durch eifrige Übung im Vomblattsingen erworben. Selbstverständlich solle der Schüler auch viel gute Musik hören, aber bei großen Sängern ausschließlich scharf auf ihre Töne horchen und nicht immer wissen wollen, wie sie hervorgebracht werden. Musikalische Erziehung des Schülers, Schulung des Gehörs und durch regelmäßige Übung zu erwerbende Geschicklichkeit im Gebrauch der Stimme sind nach Taylor die ausschließlichen Gegenstände der Stimmbildungspraxis.

Durch seine scharfsinnigen Ausführungen sucht der Verfasser die Gesangkunst aus den Banden der alleinherrschenden mechanischen Methoden zu befreien, sie wieder auf den Boden der Natur zu stellen und ihr den Charakter einer wahrhaft musikalischen Kunst wiederzugewinnen. Hoffen wir, daß die Saat, die in dem geistvollen, alle neueren Erscheinungen auf diesem Gebiet weit überragenden Werke ausgestreut ist, bald goldene Früchte tragen werde.



NEUE WAGNER-SCHRIFTEN

besprochen von Wolfgang Golther-Rostock

Richard Wagner in Luzern. Von L. Zimmermann, herausgegeben von Gustav Kanth. Mit 8 Abbildungen und 2 Faksimiles.

Der Rechtsanwalt Zimmermann in Luzern bemühte sich mit liebevoller Sorgfalt, in Luzern Erinnerungen an Wagner zusammenzutragen. Kurze Zeit nach Niederschrift seiner Sammlung starb er, Kanth gab die Aufzeichnungen heraus.¹⁾ Sie bieten Neues in Verbindung mit bereits Bekanntem und behandeln einen Ausschnitt aus Wagners Leben, seine Beziehungen zur Schweiz, insbesondere zu Luzern. Das Schweizer Asyl brachte die größten Werke Wagners hervor oder doch zum Abschluß. Im Schweizerhof zu Luzern ist der dritte Aufzug des „Tristan“ vertont worden und die Erinnerungstafel von Tribtschen meldet: „In diesem Hause wohnte Richard Wagner April 1866 — April 1872. Hier vollendete er die Meistersinger, Siegfried, Götterdämmerung, Kaisermarsch, Siegfried-Idyll.“ Dazu kommen noch die Schriften über Beethoven und über das Dirigieren, sowie die Gesamtausgabe der Gesammelten Schriften. Und Tribtschen war die Insel der Seligen, die glücklichste und verhältnismäßig sorgloseste Zeit in des Meisters vielbewegtem Leben. Das Büchlein Zimmermanns ist in unterhaltendem Plauderton geschrieben und faßt das Material übersichtlich zusammen. Es beginnt mit der frühesten Anknüpfung Wagners mit der Schweiz, als ihm 1833 die Stelle eines Musikdirektors in Zürich angeboten wurde. Dann folgt ein kurzer Überblick über die Zürcher Jahre von 1849 bis August 1858. Im März 1859 fuhr Wagner mit dem Postillion Z'graggen über den Gotthard, eine damals noch recht abenteuerliche Fahrt, und traf am 29. März in Luzern ein. Wagner schreibt an Liszt: „Ich habe Luzern gewählt (um den dritten Tristanakt zu vollenden). Du weißt, wie sehr ich den Vierwaldstätter See liebe; Rigi, Pilatus usw. sind mir und meinem Blute jetzt heilende Notwendigkeiten geworden.“ Nachdem der Verfasser eine kurze Beschreibung des damaligen, von der heutigen Fremdenstadt noch wesentlich verschiedenen Luzern gegeben, werden die „Tristan“-Monate April—September 1859 auf Grund der Briefe an Frau Wesendonk und an Minna geschildert. Das Dienstpersonal des Schweizerhofs, ja sogar die Stute, auf der Wagner seine morgendlichen Spazierritte machte, wird uns mit Namen genannt. Ein Brief Draesekes, in dem er seine Eindrücke von einem kurzen beglückenden Aufenthalt bei Wagner äußert, bildet den Abschluß: „Sie gehören mit Ihren neuen Schöpfungen, die in der Schweiz entstanden, auch so recht in dies Land hinein.“ Aus der Tribtschener Zeit bringt Zimmermann viele Erinnerungen von Handwerkern und anderen Personen, die mit Wagner in Berührung kamen. An Urkunden enthält das Buch den Tribtschener Mietvertrag und die standesamtlichen Schriftstücke zu Wagners Vermählung vom 25. August 1870; ferner zwei kurze Briefe an den Maler Prof. Zelger und den „Buchbinder und Kunstfreund“ Schlapfer in Luzern. Eine Anmerkung belehrt über Herkunft des Namens Tribtschen von dem seit dem 12. Jahrhundert nachweislichen Schweizer Geschlecht der Tribtscher, von denen das Haus 1772 an die Familie am Rhyn überging. Der Oberstleutnant Walther am Rhyn (gest. 1904) vermietete den Landsitz am 7. April 1866 an Wagner. Nietzsches Worte stehen am Schluß beim Auszug Wagners: „Tribtschen hat nun aufgehört. Wie unter lauter Trümmern gingen wir herum. Die Rührung lag überall, in der Luft und in den Wolken; der Hund fraß nicht, die Dienerschaft war, wenn man mit ihr redete, in beständigem Schluchzen.“ Für die Welt bedeutet der Wegzug von Tribtschen die segensreiche Verwirklichung von Bayreuth, für den Meister ein entsagungsvolles Opfer, als er den Frieden der wehevoll glücklichsten Stätte

¹⁾ Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig. 1910.



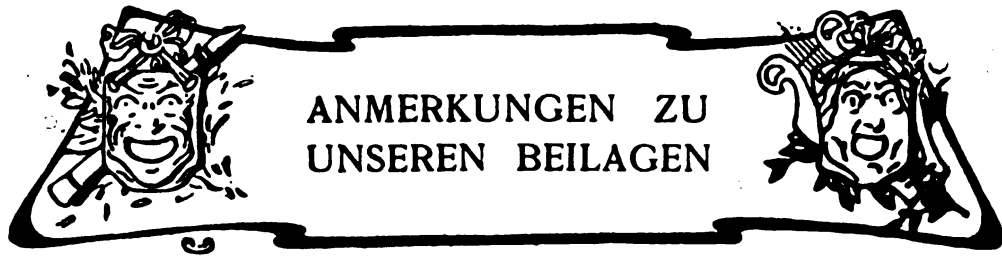
seines Lebens verließ, um den Kampf mit der Welt aufs neue aufzunehmen. Den unsäglichen Zauber von Tribschen, der noch jetzt jeden Besucher umfängt, hält in unvergänglicher Schönheit und Reinheit das „Siegfried-Idyll“ fest. Aus dem Buche Zimmermanns erfahren wir, daß der bekannten Erstaufführung der Tribschener „Treppenmusik“ vom 25. Dezember 1870 am 22. Mai 1866 eine von der Luzerner Feldmusik auf Veranlassung von Frau Wagner veranstaltete und unter ihrer Mithilfe bewirkte Aufführung des „Huldigungsmarsches“ voranging. Die Bilder des Buches sind eine Aufnahme von Tribschen vom See her mit dem Pilatus im Hintergrund, ein Doppelbild: Wagner und Frau Cosima, eine Photographie Wagners, das Wappen von Tribschen, das auch in Wahnfried angebracht ist, das Erinnerungsblatt an das Konzert in St. Gallen am 23. November 1856, mit Wagners und Liszts Unterschrift, endlich Luzerner Erinnerungen, das Bild Z'graggens, Dubelis Bierhalle, wo Wagner verkehrte, eine von Wagner Prof. Zelger geschenkte Bronzenuhr. Von Noten ist der Wahlspruch der Luzerner Feuerwehr, den Wagner 1869 komponierte, bemerkenswert.

Richard Wagner und die Tierwelt. Auch eine Biographie. Von Hans von Wolzogen. Dritte, vermehrte Auflage. Mit vier Abbildungen.

„Von den meisten wahrhaft großen Menschen weiß man, daß sie Tierfreunde waren. Am stärksten ausgeprägt erscheint dies Gefühl der Freundschaft und Liebe für die Mitgeschöpfe bei Schopenhauer, der das Mitleid für die Grundlage der Moral erklärt hat, und bei Richard Wagner, der Schopenhauers Lehre selbständig auf dem Gebiet der Kunst verkörpert und auf dem Gebiete der Religion als der Religion des Mitleidens vervollständigt hat.“ So leitet Wolzogen seine schöne Schrift ein, die eben den tiefethischen Grund der großen Tierliebe Wagners in den Vordergrund rückt. Wolzogen hat die neue Auflage seiner Schrift¹⁾ nur durch einige Ergänzungen aus den Briefen Wagners an Minna und an Frau Wesendonk, sowie aus den Erinnerungen des Bildhauers Kietz ergänzt. Wagner dachte sich als traute Altersbeschäftigung, die Geschichte seiner Hunde zu schreiben als eine Ergänzung zu seiner eigenen Biographie. Das Büchlein von Wolzogen könnte noch mannigfach ergänzt werden. So wäre z. B. über Ruß aus Glasenapps Biographie manch ergreifend schöner Zug zu berichten gewesen, wie der Meister den todkranken Freund in die Verbannung mitnahm, und wie er für sein Begräbniß sorgte. Aber gerade die anspruchslose kurze Fassung Wolzogens, der doch stets das hohe ethische Ziel im Auge behält, mag in weiteren Kreisen am besten wirken. Mit Recht verweist Wolzogen auf die 1907 begründete „Gesellschaft zur Förderung des Tierschutzes und verwandter Bestrebungen“ in Berlin (Bülowsstraße 95) und schließt das Buch mit den Worten: „Verehrer Richard Wagners, die ihrem Meister danken wollen für die herrlichen Güter, die er uns gegeben, können nun durch den Anschluß an diesen Verein ein tätiges Bekenntnis ablegen für die innigste Herzenssache und edelste Kulturidee des großen Künstlers: die Religion des Mitleidens!“ Dem Meister war es ein religiöses Bedürfnis, für das leidende Tier einzutreten. Gerade in unserer Zeit scheint es mir sehr notwendig, auf die tiefethische Seite der Bayreuther Kunst mit allem Nachdruck hinzuweisen. Dazu taugt Wolzogens Büchlein vortrefflich.

¹⁾ Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1910.





Dem 46. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Zürich sind die ersten acht Blätter gewidmet. Wir beginnen mit einem Bild des Festdirigenten Volkmars Andreae. Hieran schließen sich die Porträts sämtlicher schaffenden Künstler, die bei der Zürcher Tagung zu Worte kommen: Max Schillings, Friedrich Klose, Siegmund von Hausegger, Max Reger; Ludwig Heß, Arnold Mendelssohn, Frederick Delius, Karl Martin Loeffler; Walter Braunfels, Karl Weigl, Hans Huber, Hermann Suter; Emil Frey, Béla Bartók, Robert Heger, Julius Weismann; Walther Lampe, Otto Lies, Zoltán Kodály, Theodor Blumer jr.; Bernhard Sekles, Richard Mors, Richard Trunk, Heinrich Sthamer.

Das nächste Blatt zeigt die Tonhalle in Zürich, und zwar eine Ansicht des imponierenden Gebäudes von außen, sowie den großen Konzertsaal.

Um den Bilderteil des vorliegenden Heftes einheitlich zu gestalten, um ihm ein spezifisch schweizerisches Gepräge zu verleihen, fügen wir noch einige, der Erinnerung an deutsche Meister, die in vergangener Zeit auf schweizerischem Boden gastfreundliche Aufnahme gefunden haben, gewidmete Abbildungen bei. Zuerst die Zürcher Wagner-Häuser: Steinwiesstraße No. 3 (die sogenannten hinteren Eschenhäuser, wo der Bayreuther Meister das Erdgeschoß bewohnte) und Zeltweg No. 15 (die vorderen Eschenhäuser; hier wohnte Wagner zuerst im Parterre, später im zweiten Stock). Dann folgt die Villa Wesendonk; das (heute nicht mehr vorhandene) Häuschen daneben ist Wagners „Asyl auf dem grünen Hügel“, wo er Ruhe und Zuflucht und die Freudigkeit zu künstlerischem Schaffen fand.

St. Gallen war am 23. November 1856 der Schauplatz eines denkwürdigen Konzertes, über das der Leser in dem einleitenden Aufsatz von A. Niggli, Seite 209, Näheres findet: Franz Liszt, der Begründer des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, dirigierte seine symphonischen Dichtungen „Orpheus“ und „Les Préludes“; Richard Wagner die „Eroica“. Sämtliche Mitwirkenden in diesem unter großartigen Ovationen verlaufenen Konzert erhielten ein von den beiden Meistern unterzeichnetes Erinnerungsblatt, das wir unseren Lesern in Faksimile vorführen.

Den Schluß unserer Beilagen bildet die Ansicht des Wohn- und Sterbehauses von Hermann Goetz in Hottingen bei Zürich, Schönbühlstraße 3. Hier wohnte der feinsinnige Schöpfer der „Widerspenstigen“ seit seiner Übersiedlung von Winterthur nach Zürich (1867) bis zu seinem schon im Jahre 1876 erfolgten Tode.

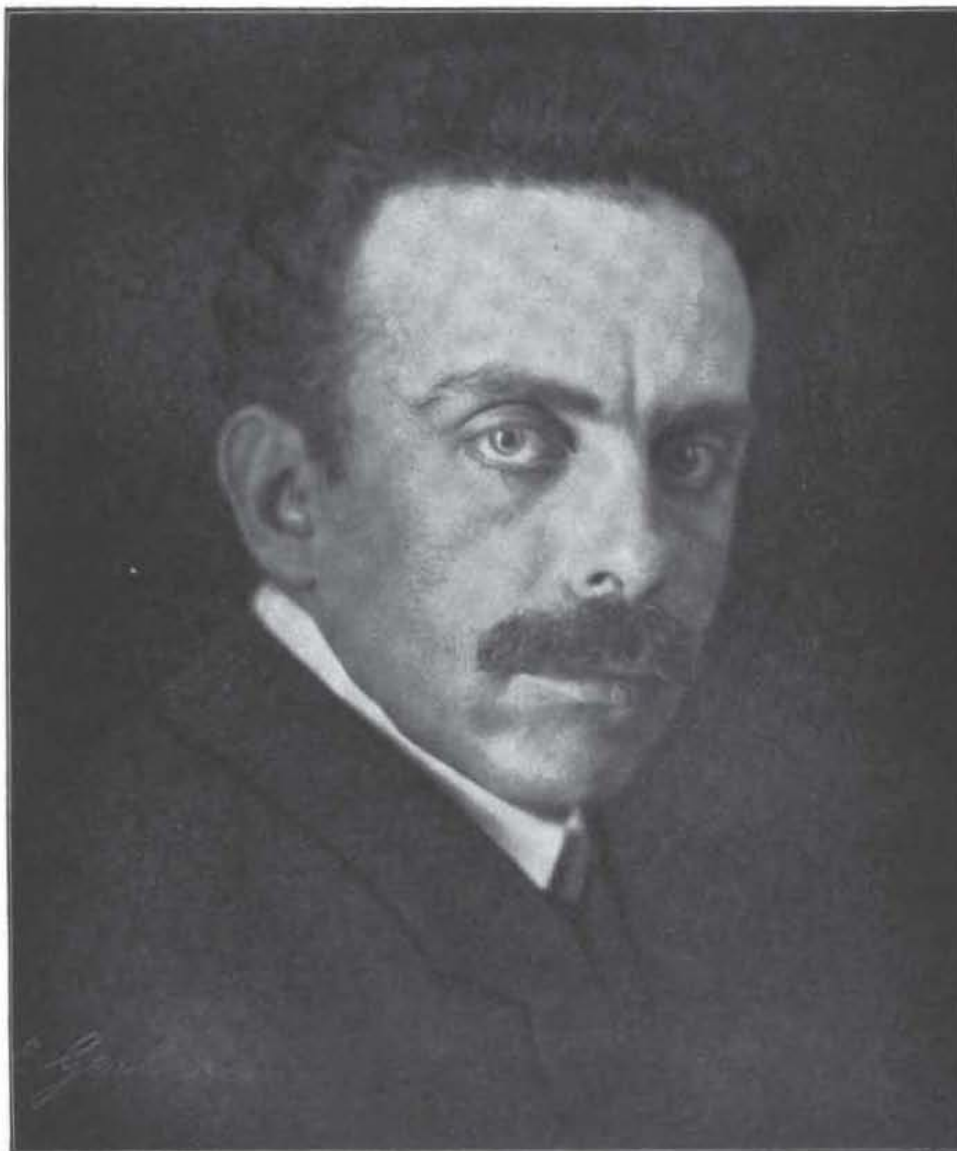
Die Musikbeilagen: Erster Satz der d-moll Klaviersonate und „Sancho Pansa auf seinem Grauen“ aus Don Quixote, Sechs Charakterstücke für Pianoforte von Erich Wolfgang Korngold, gehören zum Artikel „Zukunftsklänge“ von Paul Bekker.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls Ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107¹



L. Gerber, Zürich, phot.



IX. 16

VOLKMAR ANDRAE

Festdirigent des 46. Tonkünstlerfestes des
Allgemeinen deutschen Musikvereins in Zürich

UoM



MAX SCHILLINGS



Gebrüder Hirsch, Karlsruhe, phot.

FRIEDRICH KLOSE



Ad. Baumann, München, phot.

SIEGMUND VON HAUSEGGER



Gebrüder Lützel, München, phot.

MAX REGER



IX. 16

ZUM 46. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN
DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN ZÜRICH



Atelier Veritas, München, phot.

LUDWIG HESS



S. Homann, Darmstadt, phot.

ARNOLD MENDELSSOHN



FREDERICK DELIUS



Boston Photo News Co.

CHARLES MARTIN LOEFFLER



IX. 16

ZUM 46. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN
DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN ZÜRICH



WALTER BRAUNFELS



KARL WEIGL



Jenny Kling, Basel, phot.

HANS HUBER



Aug. Höflinger, Basel, phot.

HERMANN SUTER



IX. 16

ZUM 46. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN
DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN ZÜRICH



Louis Has, Weimar, phot.

WALTHER LAMPE



OTTO LIES



ZOLTAN KODALY



Winkler, Altenburg, phot.

THEODOR BLUMER Jr.



IX. 16

ZUM 46. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN
DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN ZÜRICH



Zipser, Baden, phot.

EMIL FREY



F. Kozmata, Budapest, phot.

BÉLA BARTOK



v. Bosch Nachf., Straßburg, phot.

ROBERT HEGER



JULIUS WEISMANN



IX. 16

ZUM 46. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN
DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN ZÜRICH



A. Marx, Frankfurt a. M. phot.

BERNHARD SEKLES



J. Bernh. Herfort, Danzig, phot.

RICHARD MORS



RICHARD TRUNK



Pieperhoff phot.

HEINRICH STAMER

U. of M.

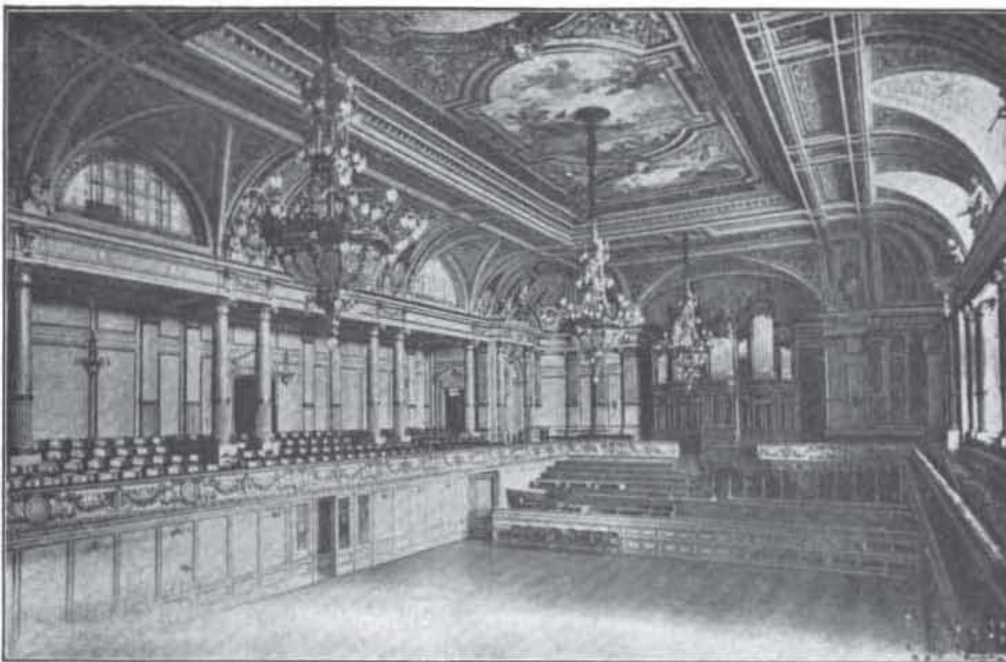


IX. 16

**ZUM 46. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN
DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN ZÜRICH**



DIE ZÜRICHER TONHALLE



DER KONZERTSAAL DER ZÜRICHER TONHALLE



IX. 16



RICHARD WAGNERS ERSTES WOHNHAUS IN ZÜRICH
in den hinteren Escherhäusern (jetzt Steinwiesstraße 3)



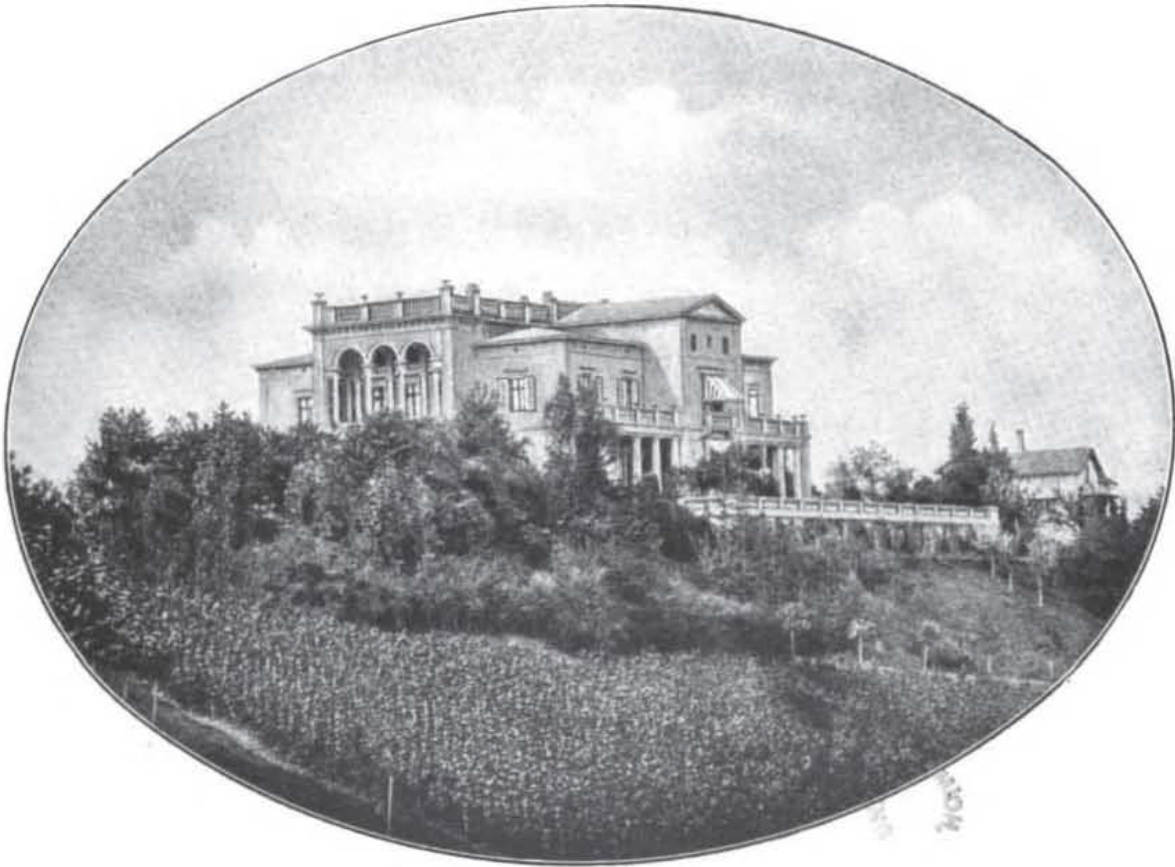
RICHARD WAGNERS SPÄTERE ZÜRICHER WOHNUNG
in den vorderen Escherhäusern (jetzt Zeltweg 15)



IX, 16

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

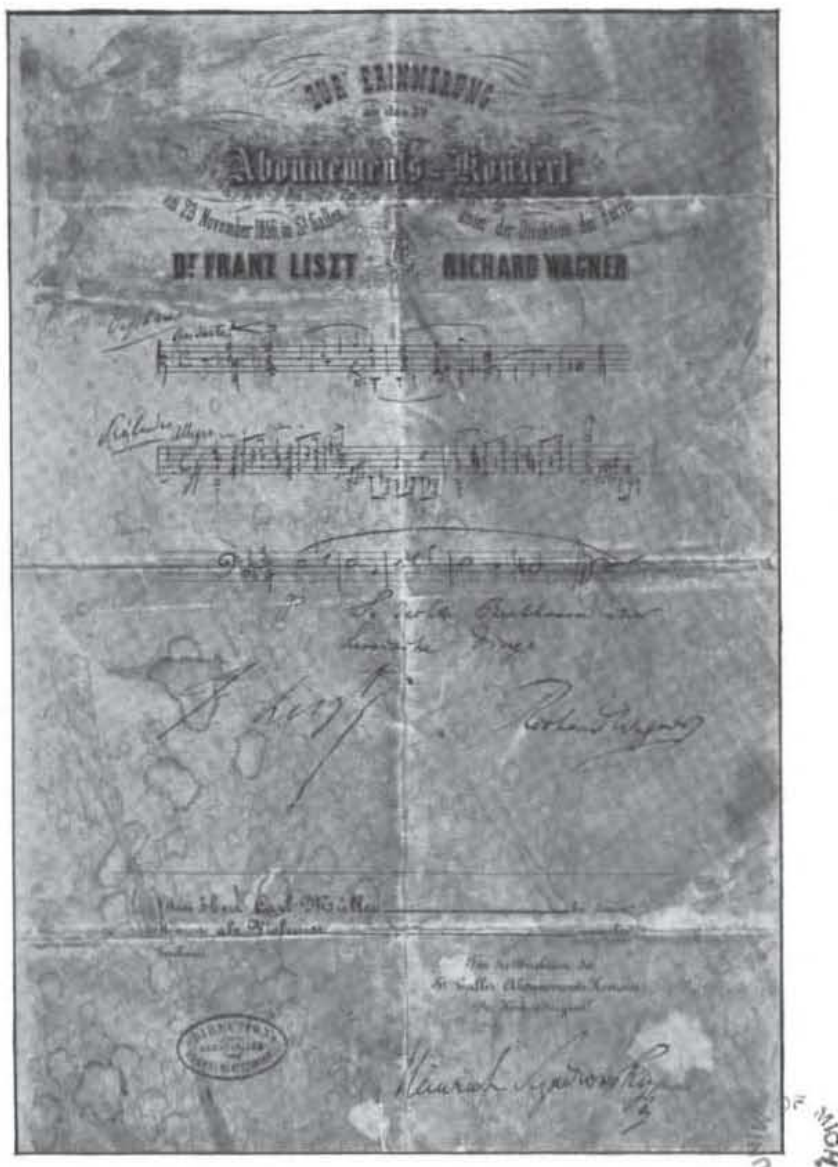


RICHARD WAGNERS DRITTE UND LETZTE WOHNUNG IN ZÜRICH:
das Asyl auf dem grünen Hügel (rechts neben der Wesendonkschen Villa)



IX. 16

UoM



ERINNERUNGSBLATT AN DAS KONZERT IN ST. GALLEN
am 23. November 1856,
das Richard Wagner und Franz Liszt dirigierten



U.S. 24



IX. 16

DAS ZÜRCHER WOHNHAUS VON
HERMANN GOETZ (Schönbühlstraße 3)

U of M

Musikbeilagen zum IX. Tonkünstlerfest-Heft der „MUSIK“

Erster Satz (Allegro non troppo) der Sonate d-moll

für Klavier zu zwei Händen

von

Erich Wolfgang Korngold

Sancho Pansa auf seinem „Grauen“

aus

„Don Quixote“. Sechs Charakterstücke für Klavier zu zwei Händen

von

Erich Wolfgang Korngold

Der Autor behält sich alle Rechte vor



SONATE

I

ERICH WOLFGANG KORNGOLD

Allegro non troppo, ma con passione

The musical score is presented in seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes a variety of musical symbols: slurs, ties, triplets (marked with a '3'), octaves (marked with an '8'), and 'loco' markings indicating passages played at a different pitch level. The music is characterized by its dense, chromatic texture and expressive phrasing, typical of Korngold's style. The first system begins with a forte dynamic marking 'f'. The score concludes with a final cadence in the seventh system.

dimin.

p

loco

sf

decresc. -

Musical notation for a piano piece, featuring seven systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Dynamics and markings include:

- ff* (fortissimo)
- p* (piano)
- f* (forte)
- mf* (mezzo-forte)
- pp* (pianissimo)
- sp* (sforzando)
- f* (forte)
- p* (piano)
- loco* (loco)
- pp* (pianissimo)
- subito ff* (subito fortissimo)
- 8va bassa* (8va bassa)
- mf* (mezzo-forte)
- ff* (fortissimo)

Other markings include:

- 8 (octave)
- 4 (quadruple)
- 3 (triple)
- 2 (double)
- 7 (seventh)
- 6 (sixth)
- 5 (fifth)
- 4 (quadruple)
- 3 (triple)
- 2 (double)
- 1 (first)

sempre cresc.
sempre cresc.
loco
subitop
sart
gliss. ff
loco
pizzicato

The musical score consists of seven systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with the instruction *sempre cresc.* and features a series of eighth notes in the right hand. The second system also includes *sempre cresc.* and shows a more complex melodic line in the right hand. The third system is marked *loco* and features a series of eighth notes in the right hand. The fourth system includes *subitop* and *sart*, with a series of eighth notes in the right hand. The fifth system features a series of eighth notes in the right hand. The sixth system includes *gliss. ff* and features a series of eighth notes in the right hand. The seventh system includes *loco* and *pizzicato*, with a series of eighth notes in the right hand.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for a grand piano, with a treble and bass staff for each system. The key signature is B-flat major (two flats). The piece features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The first system includes a forte (*f*) marking. The second system includes a piano (*p*) marking. The third system includes a piano (*p*) marking and a *dim.* (diminuendo) marking. The fourth system includes a piano (*p*) marking. The fifth system includes a piano (*p*) marking. The sixth system includes a piano (*p*) marking and a *8va bassa* marking. The seventh system includes a piano (*p*) marking and a *8va* marking. The piece concludes with a final chord in the right hand.

8va bassa.....

8va

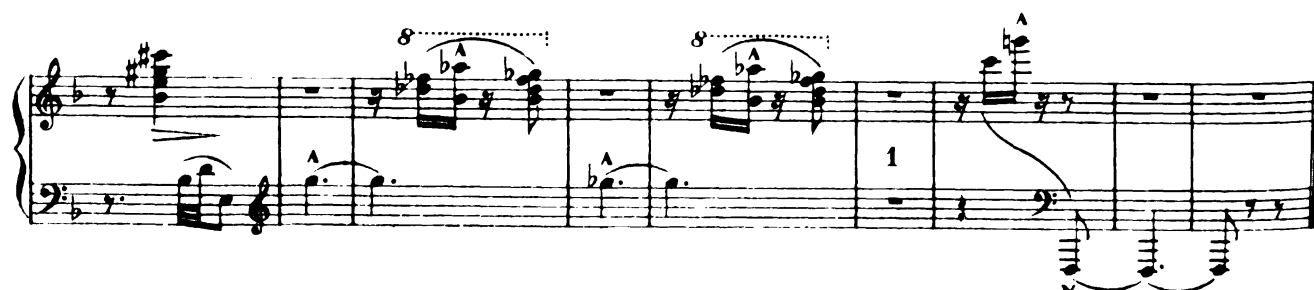
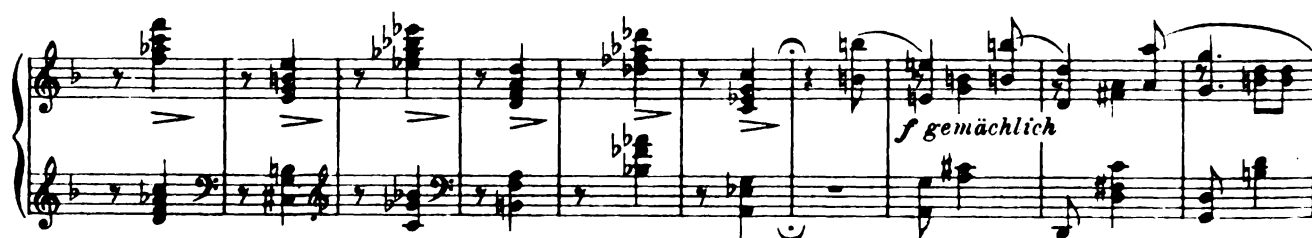
Three staves of musical notation for a piano piece. The first staff has a tempo marking *mod.* and a dynamic marking *mf*. The second staff has a dynamic marking *f*. The third staff has a dynamic marking *f* and a tempo marking *ten.*

SANCHO PANSA AUF SEINEM „GRAUEN“

ERICH WOLFGANG KORNGOLD

Giocoso

Four staves of musical notation for the piece "Sancho Pansa auf seinem „Grauen“". The first staff has a dynamic marking *mf* and a tempo marking *loco*. The second staff has a dynamic marking *mf* and a tempo marking *loco*. The third staff has a dynamic marking *rit.* and a tempo marking *gemächlich*. The fourth staff has a dynamic marking *f*.



DIE MUSIK

2. SCHUMANN-HEFT

Robert Schumann hat die Aufgabe seines Lebens rein und schön vollendet; das Bild eines echt deutschen Künstlers hat er uns als Andenken zurückgelassen, ein Bild voll schlichten Bieder-sinnes, voll reichsten Geisteslebens, allem Unedlen fremd, jedem Edelsten verwandt — und wenn das deutsche Volk seine größten Tondichter nennen wird, so wird es Schumanns Namen mitnennen, und im großen Pantheon steht er neben den befreundeten Geistern, deren Stimme er noch in seiner letzten Krankheit zu hören glaubte, neben Franz Schubert und Felix Mendelssohn Bartholdy.

August Wilhelm Ambros

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 17

Erstes Juniheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

ANDER.

INHALT

Richard Sternfeld

Einige Bemerkungen
zum Schaffen Robert Schumanns

Ernst Wolff

Robert Schumanns Lyrik

Ferdinand Schumann

Ein unbekannter Jugendbrief von Robert Schumann

Richard Hohenemser

Robert Schumann unter dem Einfluß der Alten

Julius Kapp

Schumanns „Études symphoniques“ (op. 13)
Nach Aufzeichnungen von Laura Rappoldi-Kahrer

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte,
Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene
Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:

Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für

England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London

54 Great Marlborough Str.

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York


für Frankreich: Costallat & Co., Paris



EINIGE BEMERKUNGEN ZUM SCHAFFEN ROBERT SCHUMANNS

von Richard Sternfeld-Berlin

I. Der junge Schumann und der Ballsaal

ls der zwanzigjährige Student Robert Schumann in Heidelberg sich den Freuden der Bälle und des Karnevals mit unermüdlichem Behagen hingab, pflegte er wohl die Freunde zu belustigen, indem er ihnen Webers „Aufforderung zum Tanz“ vorspielte und dabei gemütvoll erläuterte. „Jetzt spricht sie, das ist der Liebe Kosen; jetzt er, das ist des Mannes ernste Stimme; jetzt sprechen beide zugleich, und deutlich höre ich auch, was die Liebenden untereinander sagen.“ (Biographie Schumanns von Batka, bei Reclam, S. 22.)

Es möge erlaubt sein, diesen kleinen Zug an die Spitze zu stellen, führt er uns doch sofort in den Kern unserer Betrachtung hinein.

Alle großen Meister haben auch Tanzmusik geschrieben. Schubert vor allen hat eine Fülle der reizendsten Ländler hinterlassen, er hat den Wiener Walzer in die Musikkultur eingeführt. Aber erst Weber hat in seiner „Aufforderung“ den Tanz zur Szene erweitert, zum Gespräche der Liebenden beim Tanze. Was Weber in diesem kleinen Meisterwerke einmal genial hingeworfen hat — die Ballszene — wurde nun bei Schumann der Vorwurf und Inhalt einer ganzen Reihe seiner wundervollen Jugendstücke. Auch Chopin wird mit seinen Tanzformen eingewirkt haben; doch ist sein Einfluß nicht so stark bemerkbar. Bei Chopin wiegen allgemeine Stimmungen, nationale Rhythmen vor, bei Schumann sind es immer persönliche Erlebnisse; bei Chopin wie bei Schubert fallen Tanz und Stimmung der Tanzenden zusammen, bei Schumann hebt sich das Gespräch der Liebenden, wie bei Weber, vom Tanze ab.

Schumann war ein vorzüglicher und leidenschaftlicher Tänzer, wir wissen es aus seinen Briefen; sehr ergötzlich vergleicht er das Tanzen der jungen Damen seiner Vaterstadt Zwickau mit dem der Heidelbergerinnen. Dieser Genuß am Ballvergnügen scheint der träumerisch-schüchternen Art Schumanns zu widersprechen; und doch gibt beides vereinigt erst den Schlüssel zu seinen Jugendwerken. Es führt uns zum Hauptunterschied zwischen ihm und Chopin oder Schubert. Bei ihnen sind es nationale und ländliche Charaktertänze, bei Schumann die Tänze, die nicht im Freien vom Volke, sondern von den Gebildeten im festlichen

Raume getanzt werden. Die kleinen Erlebnisse, Freuden, Hoffnungen, Enttäuschungen des liebenden und verliebten Primaners und Studenten, wie sie sich im Ballsaale beim Tanze sinnig und sinnlich mehr verbergen, als kundgeben, die ganze Liebesseligkeit des deutschen Jünglings — Heine verspottet sie als „blöde Jugendeseele“ — sie hat Schumann in die Musik eingeführt und durch seine Töne verklärt.

Wenn Louis Ehlert in Schumanns Liedern „das Jünglingshafte mit seinem dunkelscheuen Kraftgefühl, seinem morgenrötlichen Schimmer und seiner Frühlingsschwermut“ hervorhebt, so gilt das ebenso von seinen Klavierwerken. Das schüchterne Erröten, das verträumte Sehnen des unverdorbenen deutschen Jünglings, das Langen und Bangen, Neigen und Beugen von Herzen zu Herzen — jene Stimmungen, die damals durch Jean Paul ihre die ganze Zeit bewegende Sprache gefunden hatten, sie haben sich nirgends so lebenswürdig und tiefinnig kundgegeben, wie in Schumanns Jugendkompositionen. Man sieht den jungen Robert, wie er in den Ballsaal tritt, unter all den lieblichen Mädchenknospen die Eine, die Feine sucht, der er sein Herz geweiht hat — bald war es Nanni, bald Liddi, bald Meta — wie ein zartes Wort, ein schüchterner Händedruck das süße Minnewerben weckt, bis dann in wonnigem Wiegen der feurige Tanz sein Herz zum Glühen, seine inneren Stimmen zum Klingen bringt. Der Ertrag dieser kleinen Ballerlebnisse sind all die feinen musikalischen Gebilde, die, immer durch die Tanzform zusammengehalten, das Innenleben der Tanzenden widerspiegeln.

Wie nun erst, wenn aus dem Feste ein Maskenball wird, wenn unter dem Schutze der Vermummung die zarten Abenteuer lebhafter, die Liebesgeständnisse kühner werden! Wenn die Phantasie durch die Maskenfreiheit angeregt wird, wenn Eifersucht sich regt und die Wünsche rascher durch die Sinne fluten! Das ist dann eine weitere Bereicherung des musikalischen Gestaltens.

Schon die Namen mehrerer Werke Schumanns deuten auf diese Tanz-erlebnisse hin: „Ballszenen“, „Carnaval“, „Faschingsschwank“; aber auch in vielen anderen können wir den Tanz und das Liebesgespräch deutlich heraus- hören. Gleich die „Papillons“ — denen ja, wie uns der Komponist sagt, die große Tanzszene aus dem vorletzten Kapitel von Jean Pauls „Flegeljahre“ zugrunde liegt¹⁾ — zeigen die verschiedensten Tanzstimmungen, wobei zu be- merken die Vorliebe für den Dreitakt: Walzer und Polonäse walten vor. Später,

¹⁾ Es erschöpft dieses Gefühlsleben des jungen Schumann, wenn Walt beim Tanzen zu Wina sagt: „Wie da sogar der Körper Musik werde — wie zwei Seelen die Menge verlieren und einsam wie Himmelskörper im Ätherraum um sich kreisen — nur Seelen tanzen sollten, die sich lieben, um in diesem Kunstschein harmonischer Bewegung die geistige abzuspiegeln — ein Bal en masque ist vielleicht das Höchste, was der spielenden Poesie das Leben nachzuspielen vermag.“

in den unendlich vertieften Hauptwerken für Klavier, tritt das Zwiegespräch auf dem Balle immer stärker zutage. In der mit „Ballmäßig“ überschriebenen „Novellette“ haben wir es im Mittelsatz ganz deutlich: „er“ beginnt, „sie“ antwortet, dann die Vereinigung der Stimmen, alles hastig und heimlich (die Synkopen!), durch den Harmoniewechsel feurig und leidenschaftlich. Sehr ähnlich im „Carnaval“ die „Reconnaissance“, ein Kabinettstück entzückender Melodik. Zuerst das neckische Zusammentrippeln, am Schlusse ebenso das Auseinandergehen, dazwischen aber das in derselben Melodie und doch ganz anders erklingende Duo, ganz kanonisch gearbeitet: „sie“ eröffnet das Gespräch, „er“ spricht ihr dasselbe nach, später ist es umgekehrt; alles in goldener Liebesglut gehalten, belebt durch die reichsten harmonischen Rückungen. Sehr merkwürdig ist in der fis-moll Sonate die Episode des dritten Satzes. Das kräftige Scherzo wird plötzlich durch eine Polonäse von gravitatisch-burleskem Charakter unterbrochen, woran sich „scherzando“ ein Rezitativ knüpft, so sprechend, daß man Worte unterlegen könnte; dann eine graziöse Wendung „quasi oboe“ und dann der Schluß des Rezitativs, bis das kleine Intermezzo — ein ganz persönliches Erlebnis — vom Tanze wieder verschlungen wird. Reich an solchen Liebesgesprächs-Episoden sind alle jene Jugendwerke; man sehe das vorletzte Stück der „Davidsbündler“ oder die mittleren Teile der fünften und der siebenten Novellette¹⁾. Im „Carnaval“ haben selbst jene Maskenstücke, wie Pierrot, Harlekin, Pantalon und Kolumbine, immer einen Kern, der auf ein Liebesintermezzo hindeutet; besonders reizend ist aber die „Réplique“, die der Kokette zuteil wird, mit ihren schlagfertigen Imitationen, die der Sopran- und der Tenorlage abwechselnd zugeteilt sind.

Schließlich wäre zu erwähnen, wie sich in das Gewand des Tanzes selbst der Kampf der Davidsbündler gegen die Philister kleidet. Der Großvatertanz ist es, mit dem schon in den „Papillons“ die Philister eingeführt sind, wenn das Geräusch der Faschingsnacht verstummt und die Uhr sechs schlägt; mehr noch am Schlusse des „Carnaval“, wo die Schlacht der Kunstgegner ergötzlich geschildert ist. Das „Davidsbündler“ betitelte Werk stellt ja nach Angabe des Autors die Tänze dar, die jene phantastische Genossenschaft mit den Philistern hatte. So wird der Jüngling zum Manne: Florestan und Eusebius wachsen über die persönlichen Herzenserlebnisse hinaus und treten mit Gleichgesinnten zusammen in den ernsten Kampf gegen Zopf und Philisterei.

¹⁾ Der Klavierspieler, der diese entzückenden Sachen zum Erklingen bringt, wird das sehr zu beachten haben; wer für jene zarten Geheimnisse kein Ohr, kein Gefühl hat, soll die Hände von Schumann lassen. Aber wo sind denn auch bei uns seit Reisenauers Tode die Schumannspieler? Wenn Ansorge den langsamen Satz der g-moll Sonate spielt, wenn Artur Schnabel die „Dichterliebe“ begleitet — da weht der Geist Schumanns.

II. Das Erinnerungsmotiv bei Schumann

Was ein Erinnerungsmotiv ist, dürfte so bekannt sein, daß es keiner Erklärung bedarf. Eine reiche Literatur, meist in Anlehnung an Wagners Leitmotiv, hat es unternommen, das Vorkommen motivischer Verknüpfungen in allen Musikwerken aufzuspüren. Da scheint es mir nun für Schumanns Schaffen wichtig, darauf hinzuweisen, daß bei diesem Romantiker die „Reminiszenz“ eine Stellung einnimmt, eine Bedeutung gewinnt, wie bei keinem andern unserer Meister der Instrumentalmusik.

In den einzelnen, von einander getrennten Sätzen einer und derselben Komposition ein Motiv oder eine Melodie wiederkehren zu lassen: das ist das Verfahren, das wir der Kürze wegen „Erinnerungsmotiv“-Arbeit nennen. Sie bezeichnet etwas Neues, wodurch die Musik des 19. Jahrhunderts sich von der früheren unterscheidet. Oder sagen wir besser — seitdem die Bach-Forschung gezeigt hat, daß auch in dieser Hinsicht Bach der Vorgänger moderner Entwicklung gewesen —: in der Zeit der Klassiker war das Bedürfnis, dem Ganzen durch dieses Mittel Einheitlichkeit zu geben, nicht vorhanden. Beethovens Neunte mit der genialen Erinnerung an die drei ersten Sätze im vierten ist auch darin die Ankündigung einer neuen Zeit.

Doch soll hier ein näheres Eingehen auf Früheres und Späteres, was in dieses Gebiet fällt, vermieden werden. Das weite Feld der dramatischen Musik soll ganz unbeachtet bleiben; aber auch Symphonie und Kammermusik, Sonate und Lied in Hinsicht auf das Erinnerungsmotiv zu betrachten, würde viel zu weit führen. Man könnte ja einwenden, daß Schumann Vorgänger gehabt hat, daß er, der Berlioz' „Fantastique“ mit ihrer bahnbrechenden *idée fixe* so liebevoll besprochen hat, von dem großen Franzosen beeinflusst worden; indessen führt das wieder auf die heikle, nie zu entscheidende Frage, ob die Abhängigkeit von Vorgängern mit Notwendigkeit anzunehmen und Einflüsse ungezwungen nachzuweisen sind. Daher soll nur von Schumann die Rede sein; vielleicht kann aus seiner Natur, aus dem Ureigenen seiner Individualität das Erinnerungsmotiv als ein für ihn charakteristisches Stilmoment — ich sage nicht: Stilprinzip — ermittelt werden. Vollständigkeit zu erreichen, bezwecke ich nicht; ich will auch nicht genetisch vorgehen, sondern hier und da etwas herausgreifen, was mir bezeichnend erscheint.

Um mit dem Bekanntesten zu beginnen: die Wiederholung des Anfangsthemas in „Frauenliebe und -leben“ am Schlusse des Zyklus in der Klavierbegleitung zu ergreifender Heraufbeschwörung wehmütigster Erinnerung; es ist das erschütternde Gefühl des „*nessun maggior dolore*“ Dantes, das uns aus Liszts Symphonie bekannt ist. Bei Schumann ist das

aber kein einzelnes Vorkommnis; es ist eine poetische Idee, die seinem Gemüte entsprach. Gleich bei dem andern Zyklus, der „Dichterliebe“, finden wir das lange Nachspiel am Schlusse — diese austönenden und gefühlslösenden Postludien sind ja als Schumannsche Eigenart bekannt — einem früheren, dem zwölften, Gesange entnommen, als wenn die Worte: „sei unserer Schwester nicht böse, du armer, blasser Mann,“ als letzter Ertrag des Ganzen übrig blieben. In einem andern Werke hat Schumann selbst seine Absicht nach dieser Richtung hin ausgesprochen: in den reizenden „Bildern aus Osten“ erscheint im letzten Stück „reuig, andächtig“ plötzlich die zarte Melodie des vierten Stückes, wenn dem fromm gewordenen Schalk Abu Seid noch einmal die wehmütige Erinnerung an die jungen Tage der Liebe und Schwärmerei kommt.

Übertragen wir diese hier deutlich motivierte poetische Reflexion auf andere Werke, wo dieselbe musikalische Erscheinung hervortritt, so gibt uns das den Schlüssel für manche erinnerungsmotivischen Züge. Sogleich in den für Schumann so charakteristischen „Papillons“. Der erste auf-flatternde Schmetterling schwingt sich am Schlusse noch einmal empor, von der Erdschwere des Philistertums sich schillernd abzuheben.

Die Deutung wehmütiger Erinnerung können wir in die „Davidsbündler“ legen, wenn dort das innige Gebet des frommen Eusebius, das wir im zweiten Stücke hörten, im Verlaufe des vorletzten noch einmal ertönt, um sich zur Florestan-Leidenschaft zu steigern. Und dasselbe ist es, wenn im „Manfred“ zum Schlusse, nach dem Tode des Unseligen, in das kurze Requiem des Chores noch einmal das Motiv seiner sündigen Liebe, das wir aus der Ouvertüre und aus der Ansprache an Astarte kennen, als spannunglösende Reminiszenz eingeführt wird.

Anders wohl, mehr aus dem rein Musikalischen heraus, ist im Es-dur Quintett der Gedanke entstanden, am Schlusse des Ganzen den Anfang des ersten Satzes zu wiederholen und nun fugierend diesen mit dem Anfang des letzten Satzes zu verarbeiten: das Sichdurchringen soll seinen Höhepunkt erhalten, indem das kräftigste Thema des Werkes, eben der Anfang, zur Schlußsteigerung herbeigezogen wird. Etwas Ähnliches gewahren wir in der a-moll Violinsonate, nur so, daß im Gegenteil das hastige Treiben des letzten Satzes zum Schlusse gehemmt wird, indem wie eine düstere Erinnerung der schwermütige Anfang des ersten Satzes noch einmal erscheint.¹⁾

Die andere Violinsonate in d-moll bietet eine andere Art des Wiederanklingens; hier sind die beiden Mittelsätze aufs schönste in Stimmung

¹⁾ Brahms hat in seiner F-dur Symphonie denselben Einfall gehabt: er läßt das ganze Werk ausklingen, indem er das Anfangsthema wiederaufnimmt.

und Gedanken verbunden: der zarte Lautenklang des Andante und das unruhige Pochen des Scherzo sind durch die Gemeinsamkeit ihrer Themen auf eine Einheit gebracht, gleichsam als verschiedene Äußerungen derselben romantisch gestimmten Seele — auch hier Eusebius und Florestan vereinigt, wie in der Jugendzeit! —

Wenn in der fis-moll Sonate der Beginn der langsamen Einleitung in den ersten Satz als Episode hineinverwebt ist, so mag das auch anderswo vorkommen; wenn dann aber eine Melodie dieser Introduction auch als Thema des zweiten Satzes, der holdseligen Aria, erscheint, so ist das doch wieder ein Beispiel der für Schumann so bezeichnenden Verknüpfung der Sätze. In der großen C-dur Phantasie tritt im Verlauf des ersten Satzes eine Erzählung „im Legendenton“ auf; aber bald wird ihr die seelenvolle Melodie, die am Anfange schon gehört wurde, angefügt, so daß auch hier die Verbindung verschiedener Sätze hergestellt ist. Etwas besonders Schönes dieser Art findet sich in der neunten Novellette. In einem Mittelsatze, den man nur „Eichendorff“ nennen kann, hören wir da die fröhlichen Jagdhörner ertönen; dann aber, wenn sie verhallen, eine „Stimme aus der Ferne“: von der Tiefe des Waldes ruft es mit Sehnsucht; diese Stimme ertönt noch einmal in der „Fortsetzung“ der Novellette in einfachster Liedbegleitung und endlich großgestaltet zum dritten Male in die neue Scherzobewegung gegen den Schluß hinein: das Schumannsche Leitmotiv.

Ein merkwürdiges Mittel der Verbindung zweier Sätze ist die Antezipierung: im Es-dur Klavierquartett erklingt am Schluß des verklärt entschwebenden Andante ganz zart schon das Motiv des folgenden letzten Satzes, und ebenso in der B-dur Symphonie, wo die Posaunen am Schlusse des Andante den Anfang des folgenden Scherzo feierlich anstimmen.

Ziemlich äußerlich mutet die Verbindung des dritten und vierten Satzes des g-moll Trios an, wo dasselbe Thema beidemale als Zwischensatz auftritt; ganz anders die Verknüpfung der beiden letzten Sätze in der Es-dur Symphonie. Schumann will hier das ganze rheinische Leben darstellen und braucht dazu fünf Sätze; um diese ungewöhnliche Zahl gleichsam auf die Vierheit zurückzuführen, verbindet er den vierten und fünften Satz, indem er die feierliche Handlung im Kölner Dom und das bunte Treiben rheinischer Fröhlichkeit durch Wiederholung desselben Motives einheitlich gestaltet.

Von der Reminiszenz weiter zum Leitmotiv schreiten wir schließlich vor, wenn wir die Werke nennen, deren einzelnen Sätze sämtlich durch dieselben Motive in eine große Verbindung gebracht worden sind. Da haben wir zuerst den „Carnaval“ mit seiner Arbeit „sur quatre notes“ zu nennen, der ja ein richtiges Paradigma für Schumanns phantastisch-poetisch-humoristisches Schaffen in dieser Zeit ist. Aus dem Worte „Asch“ werden

die Buchstaben zu Tönen, also ganz äußerliche, durch Reflexion gewonnene Beziehungen in die Musik hineingetragen — hineingeheimnißt, wie man hier wirklich sagen muß. Ohne Anlehnung an alle Variationenform wird eine feste Verbindung der kurzen Maskenstücke durch die immer wiederkehrende Folge von vier Tönen hergestellt. Dazu noch die Wiederholung des Prélambule in den zwei letzten Sätzen.¹⁾ Gewiß, eine ganz neue Technik, aber doch mehr interessant als überzeugend; was Schumanns Phantasie als reine poetische Idee befruchtete, kann es sich auch ungezwungen, ohne gedankliche Erläuterung, auf den Hörer übertragen, oder bleibt es für ihn äußerliches Spiel der Reflexion?

Anders, weil rein musikalisch, ist die Verknüpfung der Sätze in den zwei Symphonieen C-dur und d-moll. Für die C-dur hat A. Reißmann in seiner Schumann-Biographie sehr gut (S. 146 ff.) die verbindenden Themen vermerkt und durch Notenbeispiele illustriert. Richtig sagt er, die Einleitung sei gleichsam „ein Motto,²⁾ das den ideellen Inhalt der Geschichte seines Herzens, die er uns erzählt, zusammengefaßt enthält“. Doch nicht auf alles hat er hingewiesen: daß die Anfangsfanfare auch am Schlusse des Scherzo erscheint, und daß der langsame Satz zwar mit jener Einleitung nichts gemein hat, dafür aber sein Hauptthema im letzten Satze wiederkehrt, somit kein Satz ohne Zusammenhang mit einem der anderen dasteht.

Was Schumann hier schon ganz planvoll disponiert hat, zeigt sich dann im ausgedehntesten Maße in der vierten Symphonie. Doch ist nicht zu vergessen, daß diese d-moll eigentlich die erste ist, wenigstens mit der ersten im selben Jahre 1841 entstand. Es ist das wichtig: man sieht, daß der junge Schumann am Anfang seines symphonischen Schaffens die Idee gehabt hat, eine Symphonie in einem Satze zu schreiben. Nicht nur (wie bei Mendelssohn hin und wieder), daß ein Satz ohne Pause in den andern übergeht, sondern so, daß alle vier Sätze durch Wiederaufnahme derselben Themen in innigsten Zusammenhang gebracht sind. Es ist sehr reizvoll, dies im Einzelnen zu verfolgen. In der Introduction ein Thema, das im langsamen Satze wiederkehrt; aus dem 1. Satze die motivische Sechszehntel-Hauptfigur, sowie der Seitensatz zum Thema des letzten Satzes gebraucht, die Schläge dieses Themas aber auch (was bei näherer Betrachtung ganz

¹⁾ Dazu kommt noch die Verbindung des „Carnaval“ mit den „Papillons“ und den „Davidsbündlern“ durch Zitate, was ich in meinem Artikel „Musikalische Zitate und Selbstzitate“ („Die Musik“, Jahrgang II, Heft 24) beleuchtet habe. Ein dort nicht erwähntes Selbstzitat ist auch das trippelnde zweite Thema im letzten Satze der B-dur Symphonie, das sich vorher im letzten Stücke der „Kreisleriana“ findet.

²⁾ In seinen Ouvertüren hat Schumann ja diese Art der Einteilung stets bevorzugt: sie enthält schon kurz die Hauptmotive des Allegrosatzes; vor ihm hat bereits Weber, besonders ähnlich aber Wagner in der „Faust-Ouvertüre“ die Introduction behandelt.



klar) zum Scherzo-Thema benutzt; endlich die Triolenstelle des langsamen Satzes im Trio des Scherzo wieder eingeführt.

Man wird zugeben, daß Schumann mit dieser vierteiligen Symphonie in einem Satze einen ganz neuen Weg beschritten und seine Idee auch sofort bis in die letzten Konsequenzen durchgeführt hat. So viel ich sehe, hat er hierin keinen Nachfolger gehabt. Denn was etwa bei Brahms in seiner ersten, bei Bruckner in seiner fünften Symphonie an Verknüpfung der Sätze durch Gemeinsamkeit der Themen zu finden ist, geht nicht annähernd so weit. Man könnte an Liszts „Faust-Symphonie“ denken, wo dieselbe Erscheinung vorliegt, aber doch offenbar aus ganz andern Keime — der programmatischen Idee — entstanden. Aber das ist klar, daß wir es hier überall mit demselben, für die neue Zeit bezeichnenden, aus ihrem poetischen Empfinden geborenen Stilmittel zu tun haben.

Die Frage liegt zum Schlusse gewiß nahe, ob Schumann sein Erinnerungsmotiv auf seine Chorwerke ausgedehnt hat. Da zeigt sich nun das Merkwürdige, daß in kleineren Kompositionen Ähnliches zu finden ist: das „Adventslied“ z. B. hat ein durchgehendes Thema, und in „Der Page und die Königstochter“ haben wir ein folgerichtig die einzelnen Sätze verbindendes Königsmotiv. Dagegen fehlen gerade in den großen und bedeutenden Werken die konzentrierenden Motive, die doch gewiß nicht unvorteilhaft gewirkt hätten. In „Paradies und Peri“ hätte die Gleichmäßigkeit der Dichtung — das dreimalige Suchen der Peri nach der köstlichsten Gabe für den Himmel — wohl etwas derartiges erheischt; und für die „Faust-Szenen“ hat ja Goethe selbst schon vorgesorgt, wenn er am Schlusse des Ganzen die Worte aus der Pakt-Szene des ersten Teils wiederholen läßt. Aber nichts dergleichen bei Schumann. Im „Manfred“ finden sich, wie wir sahen, Ansätze zu einem Leitmotiv. Nun aber: wie steht es in Schumanns Oper „Genoveva“? Sie entstand zur selben Zeit wie der „Lohengrin“, und wenn Schumann vielleicht auch von der Musik dazu noch nichts gehört hatte, so kannte und schätzte er doch den „Tannhäuser“ und fand dort schon Erinnerungsmotive in reicher Anwendung. In der „Genoveva“ aber hat Schumann keine Spur eines solchen Mittels dramatischer Konzentration. Hat er absichtlich verschmäht, was doch Weber in der — dichterisch so verwandten — „Euryanthe“ schon für nötig gehalten hatte? Sicher zum Schaden seiner Oper, deren endgültiger Mißerfolg nicht allein durch die Mängel des Textbuchs, sondern gerade auch durch das Fehlen des Rückgrats, jeder straffen Zusammenfassung der Teile verschuldet worden ist.¹⁾

¹⁾ Selbst Reißmann (a. a. O. S. 161) muß das zugeben, wenngleich er die Gelegenheit benutzt, um auf Wagners Leitmotiv im „Lohengrin“ die Schale seines Zornes auszuschütten.

Sollte aus diesen Beobachtungen nicht eine Feststellung hervorgehen, die für Schumann überhaupt gelten kann: daß er Neueres und Bedeutenderes auf dem Gebiete der Instrumental-, besonders der Klaviermusik, als auf dem der Vokalmusik geschaffen hat?

III. Über die Epochen des Schumannschen Schaffens

Wollte man am 100. Geburtstage des großen Romantikers das bittere Wort — es stammt wohl von Felix Draeseke — wiederholen: „Schumann begann als Genie und endete als Talent,“ so könnte man der Pietätlosigkeit geziehen werden. Aber wird die Herrlichkeit des Rheinstroms geschmälert, wenn man auf seine armselige Mündung hinweist?

Daß Schumann in der zweiten Epoche seines Schaffens einen so starken Rückgang an Frische, Kraft, Erfindung, Originalität zeigt, hat man sich oft zu erklären bemüht. Am nächsten lag da der Blick auf sein trauriges Ende. Indessen reicht diese Erklärung nicht aus. Dem Psychiater mag es genügen, bei Schumann *dementia praecox* festzustellen, die Erkenntnis seiner Kunst und ihres Verfalles wird dadurch nicht gefördert. Denn gerade der junge Schumann gilt uns ja als der geniale; andererseits gewahren wir auch am Ende wohl Schwäche und Dürre, aber keine Spur von Verworrenheit, die auf Geistesstörung schließen ließe. Die vielleicht ererbte Krankheit brach plötzlich herein; zur Erklärung des vorhergehenden Nachlassens der Schaffenskraft dient sie uns nicht.¹⁾

Ein anderer Grund dafür ist wohl in der Notwendigkeit raschen Produzierens zu suchen. Wir wissen, daß Schumann gezwungen war, anhaltend und ohne Erholung zu arbeiten. Der reiche Kindersegen, der sich einstellte und Klara verhinderte, als Pianistin Geld zu verdienen, der Mangel an Begabung Schumanns für ein Lehr- oder Dirigentenamt, die geringen Honorare für seine Kompositionen — das alles nötigte ihn, schnell zu schreiben und das Geschriebene zu veröffentlichen. An sich ist ja gerade bei den Musikern rasches Schaffen durchaus nicht gleichbedeutend mit wertlosem; bei Schumann aber war es doch so, daß er zum mindesten ungleich schuf und auch weniger Gelungenes herausgab. Ob er sich dessen klar bewußt war, läßt sich nicht entscheiden, denn wir haben briefliche Äußerungen, aus denen eine bedenkliche Täuschung über den Wert mancher Werke und schwerer Ärger über deren abfällige Kritiken hervorgeht. Er selbst aber hat das allzurasche und angestrengte Arbeiten als Grund dafür bezeichnet, daß er sich Anfang der fünfziger Jahre zuerst von körperlicher Krankheit geschwächt fühlte.

¹⁾ Sehr gut und einleuchtend hat darüber in der „Musik“ (1. Schumann-Heft, Jahrgang V, Heft 20) Dr. med. Gustav Altmann gehandelt.

Aber noch ein drittes Moment kommt hinzu: der Mangel an Selbstbewußtsein, verbunden mit dem Drang nach formaler Fertigkeit. Was bei den anderen Meistern der Musik fast im Übermaß vorhanden, hat Schumann gefehlt: die Überzeugung von dem eigenen Wert, die bei jenen oft zur Unterschätzung der anderen, wenigstens der zeitgenössischen Musiker führte. Von Natur schüchtern und bescheiden, ohne die persönliche Kraft, sich seinen Platz zu sichern, ließ er es geschehen, daß man ihn nicht nach Gebühr würdigte. Eine bekannte Serenissimus-Anekdote zeigt, wie er hinter der Gattin stets zurücktrat; weniger bekannt ist, wie er in Berlin bei der Aufführung von „Paradies und Peri“ vernachlässigt wurde. Nun aber hatte ihm das Geschick die gefährliche Nachbarschaft eines Meisters beschieden, der mit dem Glanze und dem Selbstbewußtsein seiner beherrschenden Persönlichkeit auf Schumann einen verhängnisvollen Druck ausübte. Während Mendelssohn niemals von Schumann viel gehalten, ihn daher auch kaum gefördert hat, sah Schumann zu dem vom Glücke verwöhnten und von der Mitwelt vergötterten Felix mit staunender Bewunderung empor. Hin und wieder regte sich wohl — wie Briefstellen zeigen — auch in ihm das „anch' io“, immer aber galt ihm Mendelssohn als nie zu erreichendes Vorbild formaler Meisterschaft. Und das war das Schlimme, daß Schumann diese für jenen gewiß kennzeichnende Eigenschaft für das Erstrebenswerte an sich hielt. Ihm nachzueifern, war sein Ziel, und dadurch kam in seine Entwicklung ein verhängnisvoller Bruch.

Überschauen wir die Epochen seines Schaffens, so gewahren wir eine seltsam gezackte Linie. In den ersten zehn Jahren (1829—1839) schrieb Schumann nur Klavierwerke und erreichte darin seine Vollendung, die er später nicht mehr überholen konnte. Dann wandte er sich plötzlich dem Gesange zu: das große Liederjahr 1840 zeigt ihn in so staunenswerter Fruchtbarkeit und Frische auf diesem Gebiete, daß er sich auch hierin völlig ausgab. Dann kommt wieder etwas ganz Neues: die dritte Periode, in der Schumann sich in sämtlichen Arten der Komposition versucht, aber von Anfang an in einer strengeren Form und mit Anlehnung an frühere Meister. Seine emsige Beschäftigung mit Bach soll nicht unterschätzt werden, sie hat viel Tüchtiges und Reizvolles (z. B. die Hefte für den Pedalflügel) gezeitigt; aber verbunden mit der Anbetung Mendelssohns entfremdete sie ihn dem eigenen Genius. Hatte er in seinen Jugendwerken etwas geschaffen, worin ihm keiner gleichkam, so führte ihn ein falscher Ehrgeiz zu Bahnen, auf denen weniger Geniale ihn übertrafen. Er war in kleinen Formen groß, die großen konnte er wohl interessant und geistreich anwenden, nicht aber mit dem Inhalt seines Gemütes ausfüllen. Von den bedauerlichen, nicht wegzuleugnenden Mängeln seiner Instrumentierung — er steht darin, außer Chopin, allein unter den Meistern — soll gar nicht

gesprochen werden. Aber selbst auf seinem ureigenen Gebiete, dem Klaviersatz, läßt seine Originalität nach: man vergleiche z. B. die landläufige Etudentechnik im letzten Satz des Klavierkonzerts mit den individuellen Gebilden seiner einstigen Klavierstücke. Es ist beinahe, als wenn die üppige Phantasie seiner Jugendwerke den älter Gewordenen verdrieße; eine selbstauferlegte Askese scheut vor kräftigen Mitteln, vor unbekümmertem Gefühlsleben zurück und sucht die Meisterschaft mit Goethe in der Beschränkung.

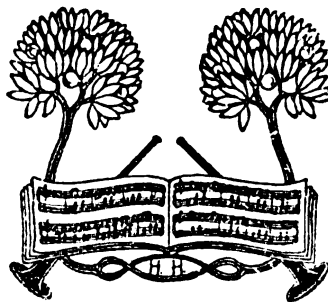
Das Trugbild einer formalen Kunstfertigkeit hat Schumann in die Irre geführt. Immer mehr imponierte ihm die Mendelssohnsche Formgewandtheit und Formglätte; traf das zusammen mit der Nötigung, viel zu schreiben, und mit der Zersplitterung der Kraft in den verschiedensten Musikgattungen, so konnten die schlimmen Folgen nicht ausbleiben. Es ist oft wie mit Händen zu greifen, daß Schumann sich selbst das Konzept verdarb, wenn er einem falschen Ideal nachlief. In zahlreichen Sätzen ist es, als wenn jemand hinter ihm stände und ihn, nach schwungvollem Schumannschem Anfang, mahne, etwas für die strenge Form zu tun; er gehorcht, und nun kommen jene trockenen Durcharbeitungen mit kleinen Fugati, Imitationen und dergleichen, die absichtlich und verstimmend wirken. Die Arbeit erhält etwas Handwerksmäßiges; wo Gedanken fehlen, stellt ein formales Kunststück zur rechten Zeit sich ein. Der Meister hat für seine Arbeit nicht nur immer dasselbe Werkzeug, sondern auch dasselbe Material zur Hand; die frühere Eigenart wird zur Manier; es bieten sich mühelos die alten, wohlbekannten Schumannschen Melismen und Wendungen an, aber sie sind kraftlos geworden. Es sind immer dieselben abgenutzten Floskeln und Phrasen, die in ihrer Redseligkeit einförmig und eindruckslos vorübergehen. Wer in jungen Jahren zu stark sein Kapital angreift, kann im Alter nicht von seinen Zinsen leben: das gilt auch für die Kunst, wie Mendelssohn und Schumann zeigen. Mendelssohn hat das Nachlassen seiner Kraft deutlich gefühlt: er hat sehr viele Werke, die ihm nicht genügten, nicht herausgegeben; Schumann mußte alles veröffentlichen.

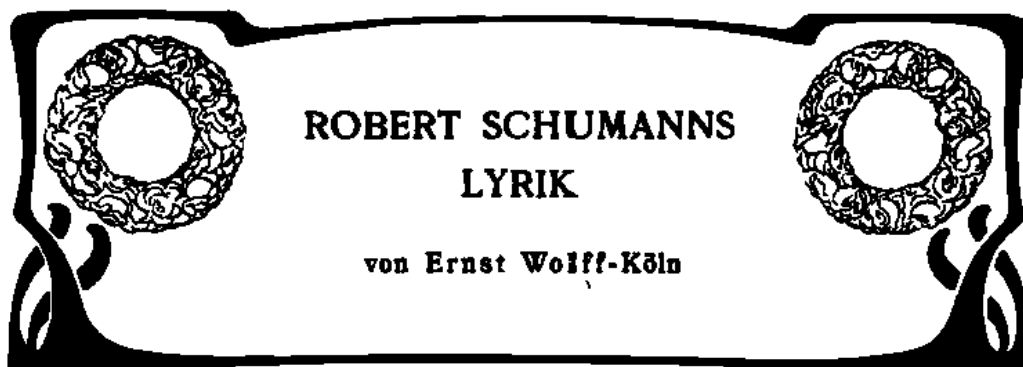
Dazu kommt nun bei ihm noch, daß er sich bei seinen Stoffen so stark in der Wirkung täuschte. Daß ein so feinführender Mensch, wie er doch war, an verletzenden Brutalitäten in der „Genoveva“ keinen Anstoß nahm, hat schon Wagner mit Recht gerügt. Andererseits wählte er Stoffe, die durch die Gleichmäßigkeit der Stimmung ermüdeten. Ein Werk wie „Paradies und Peri“ ist in jeder Einzelheit voll Melodie und Phantasie; und doch kann man auf die Dauer diese süßliche Gefühlsschwärmerei nicht ertragen; es fehlt Kraft, Männlichkeit, Abwechslung. Nun die Masse der späteren Lieder! Soviel man sich bemüht, unter ihnen be-

deutende zu finden — die Ausbeute ist gering. Schumann war sein eigener Epigone geworden!

Batka hat Grillparzers tiefes Wort über Schumann herangezogen: „Ich meine immer, ein Künstler, der wahnsinnig wird, sei im Kampfe gegen seine Natur gelegen“ und dieser Erklärung des verstehenden Dichters mehr Wert beigemessen, als allen medizinischen Diagnosen zukommt. Wenn man auch den Ausspruch beileibe nicht verallgemeinern darf, so trifft er bei Schumann ins Schwarze. Der Musiker versündigte sich an seinem Selbst, wenn er fast mechanisch Werke schrieb, die auch der Musikanter durch Beherrschung der Mittel sich abringen kann; nicht die hohe Intuition, sondern die liebe Gewohnheit scheint bei Dutzenden von Werken die Konzeption veranlaßt zu haben. Ganz im Gegensatz zu Hugo Wolf, den dasselbe furchtbare Geschick traf, wartete Schumann nicht auf den Dämon des Schaffensdrangs und -zwangs, sondern glaubte ihn zitieren und kommandieren zu können. Der Dämon aber rächte sich.

Richard Wagner hat einst, als Schumann überschätzt und von einer Clique im Parteiinteresse ausgespielt wurde, gegen diesen Kultus seine Stimme erhoben; was damals als Sakrileg galt, wird jetzt, viel schärfer noch, von Schumann-Freunden täglich ausgesprochen. Jünger Wagners, wie Joseph Rubinstein, übertrieben dann den Tadel in verletzender Weise. Heute würde das nicht mehr nötig sein, denn die Überschätzung ist rasch einer ungerechten Vernachlässigung gewichen. Der große Tonpoet wird beides ertragen. Wir, die in der Jugend Tagen ihn geliebt haben, können nie die dankbare Verehrung für seine Musik verleugnen; und die Jugend, wenn sie nicht ganz unjugendlich fühlt, wird immer noch romantisch sich begeistern, glühen und schwärmen für den Deuter ihres Fühlens, den jungen Robert Schumann.





er sich in die beiden romantisch versonnenen, innig gefühlten Stimmungsbilder vertieft, die Schumann als langsame Sätze seinen Klaviersonaten in fis-moll und g-moll eingefügt hat, wird den Eindruck empfangen, daß in diesen echten „Liedern ohne Worte“ ein Lyriker, ein Tonpoet nach Ausdruck ringt. Und in der Tat wissen wir aus dem Ergänzungsband der Gesamtausgabe von Schumanns Werken, in dem Brahms drei Jugendlieder des achtzehnjährigen Schumann veröffentlicht hat, daß diese „Aria“ und dieses „Andantino“ in ihrer Urform Lieder auf Kernersche Texte waren. Wenn sie in ihrer späteren rein instrumentalen Gestalt auch wesentlich vertieft erscheinen, so zeigen doch auch schon die Lieder des dilettierenden Leipziger Studenten eine nicht gewöhnliche melodische Kraft, ausdrucksvolle Deklamation und tiefes Eindringen in den Geist der Dichtungen. Daß Schumann trotz dieser schon früh erkennbaren lyrischen Sonderbegabung in dem ersten Jahrzehnt seiner Tätigkeit als Tonkünstler nur Klavierwerke schuf, spricht für die Stärke, mit der sich damals in seiner musikalisch-poetischen Doppelnatur gerade das tonkünstlerische Element geltend machte. Aber zweifellos ist diese ausschließliche Beschäftigung mit der Klavierkomposition, in die er alles Poetische hineinzugeheimnissen strebte, der späteren Ausbildung seines eigentümlichen Liederstiles sehr zugute gekommen; denn eins der wichtigsten Unterscheidungsmerkmale seiner musikalischen Lyrik ist die Rolle, die darin der Klavierbegleitung zugeteilt ist.

Erst die Stürme des Lebens, die ihn in einem jahrelangen Kampf zwischen Hoffen und Entsagen hin und her warfen, die ihn Leid und Wonne der Liebe, dieser alle Lyrik beherrschenden Empfindungsquelle, kosten ließen, haben seiner reichen und reinen Phantasie den unerschöpflichen Strom jener Lieder entlockt, durch die er als Lyriker seinen Platz neben Schubert eroberte. In dem einen Jahre 1840 schuf er weit über hundert Lieder, darunter die schönsten Meisterwerke lyrischer Kunst, die seinen Liederstil schon vollständig ausgebildet zeigen. War es ihm doch in diesem Jahre nach schweren Kämpfen endlich gelungen, seine geliebte Clara heimzuführen und einen eigenen Herd zu begründen; und psycho-

logisch wohl begreiflich ist es, daß dem Meister, bei dem sich Kunst und Leben so innig durchdrangen wie selten bei einem Tondichter, das endlich erstrittene Glück die Zunge löste für eine lyrische Tonsprache von be-
 zwingender Eigenart und echter Gefühlstiefe. Der „Liederkreis“ auf Heine-
 sche Texte (op. 24), die „Myrthen“ (op. 25), die der Tondichter „seiner
 geliebten Braut“ am Hochzeitstage, dem 12. September 1840, überreichte,
 die Kernersche Liederreihe (op. 35), der „Liederkreis“ von Eichendorff
 (op. 39), Chamissos „Frauenliebe und -leben“ (op. 42), Heines „Dichter-
 liebe“ (op. 48) — um nur die hervorragendsten Werke zu nennen —, alle
 entstammen sie dem einen, überschwänglich fruchtbaren Liederjahr. Und
 heute, nach siebenzig Jahren, haben diese Blüten noch nichts von ihrem
 eigentümlichen Duft eingebüßt; sie wirken neben dem vielen Neuen und
 Schönen, was die spätere musikalische Lyrik hervorgebracht hat, noch
 immer mit der ursprünglichen Kraft, die sie ans Licht rief, ja man darf
 sagen, daß Schumann in der Gegenwart am meisten in seinen Liedern
 lebendig ist. Daß er selbst das klare Bewußtsein hatte, in ihnen eine
 neue Welt erschlossen zu haben, zeigen zwei bekannte briefliche Äuße-
 rungen von ihm. Schon 1841 schrieb er an Koßmaly: „In Ihrem Aufsatz
 über das Lied hatte es mich ein wenig betrübt, daß Sie mich in die
 zweite Klasse setzten. Ich verlangte nicht nach der ersten; aber auf
 einen eigenen Platz glaub' ich Anspruch zu haben.“ Und 1842 findet
 sich in einem Brief an Kahlert der Satz: „Sie sprechen von meiner Zu-
 kunft. Ich getraue mir nicht, mehr versprechen zu können, als ich (ge-
 rade im Lied) geleistet, und ich bin auch zufrieden damit.“

Schumann hatte das Glück, daß in der Zeit seiner schöpferischen
 Vollkraft auch die romantische Lyrik in der Literatur ihren Höhepunkt
 erreicht hatte. 1822 waren Rückerts „Östliche Rosen“ erschienen; ihnen
 folgten 1826 Kerners Gedichte, 1827 Heines „Buch der Lieder“, 1831
 Chamissos Gedichte, 1834—38 Rückerts, 1837 Eichendorffs gesammelte
 Gedichte. War Schubert durch Goethe zu seinen bedeutendsten lyrischen
 Schöpfungen angeregt worden, so versenkte sich Schumann, seiner
 romantischen, an Jean Paul genährten Anlage folgend, in den reichen
 Schatz der zeitgenössischen Liederdichtung und verstärkte ihre seelische
 Wirkung durch die bezwingende Gewalt seiner Töne. Die Hinneigung
 der romantischen Dichter zum Ahnungsvollen und Übersinnlichen, zu
 Naturschwelgerei und zum Weltschmerz weckte in seiner Seele den
 stärksten Widerhall, und die volkstümliche Ungebundenheit der Form, die
 wir besonders bei Heine und Eichendorff finden, kam seiner eigenen
 Neigung zu einer aphoristischen, sprunghaften, oft mehr andeutenden als
 klar bestimmten Ausdrucksweise glücklich entgegen. Dagegen waren die
 Anregungen, die er von Goethes klassischer Lyrik empfing, entschieden

schwächer, seine Versuche ihr musikalisch beizukommen, weniger gelungen. Am reichsten und tiefsten entströmten seinem Herzen die Töne, wenn es galt, der Liebesempfindung, die ich oben als den Urgrund aller Lyrik bezeichnet habe, musikalischen Ausdruck zu geben. Feurige Leidenschaft wie ätherisches Schwärmen, hoffnungsfreudigen Jubel und schmerzvolle Entsagung wußte er wie kein anderer in Tönen auszusprechen, und wenn auch heute in den Tagen weit vorgeschrittener Frauenemanzipation die hingebende, demutvolle Liebe, wie sie Schumann in „Frauenliebe und -leben“ schildert, manchem gar zu überschwänglich scheint, so wird dieses Werk stets ein merkwürdiges Zeugnis dafür bleiben, wie tief der Meister in der Frauenseele zu lesen wußte.

Auch bei den leidenschaftlichsten Ergüssen wahrte seine Tonsprache stets den höchsten Adel; wer Heine nur in Schumanns Tönen kennen lernte, würde kaum jemals gewahr werden, daß in dem blühenden Garten dieser Poesie auch Giftblumen wuchern. Schumanns Liedkunst ist, auch wo sie sinnliche Leidenschaft schildert, rein wie die Natur selbst und gleich fern von handgreiflicher Derbheit wie von berechnetem Sinnenkitzel.

Wenn wir als poetische Hauptmerkmale von Schumanns Lyrik die tiefe und geläuterte Liebesempfindung und den romantischen Hang zu weltvergessener Naturschwärmerei erkennen, so ist für ihren musikalischen Charakter besonders bezeichnend die Selbständigkeit, die er der instrumentalen Begleitung einräumt, und die bisweilen zur Herrscherstellung wird. Wenn im Liede Gedicht und Musik zu einer höheren Einheit verschmelzen, so ziehen beide Teile wie in einer guten Ehe Gewinn aus dieser Verbindung, aber jeder muß auch etwas von seiner Selbständigkeit opfern. Der Gewinn besteht für beide in der gesteigerten Wirkung, die sich aus der Verschmelzung der begrifflichen Bestimmtheit der Textworte mit der mächtigeren Ausdruckskraft der Töne ergibt; das Opfer bei dem Gedicht in einem Verzicht auf selbständige sprachliche Klangs Schönheit, die in den Wogen der Töne vollkommen untertaucht, bei der Musik in einer Beeinträchtigung ihrer tonalen und rhythmischen Symmetrie durch die Rücksicht auf ausdrucksvolle Behandlung des Textes. Wenn wir in Franz Schuberts Liedern einen fast idealen Ausgleich dieser miteinander kämpfenden Elemente finden und in diesem Meister somit den bisher unübertroffenen Klassiker des Liedes verehren, so ging die Entwicklung, die nach ihm die Liedkomposition bis in unsere Tage genommen hat, immer mehr dahin, den Schwerpunkt zugunsten der musikalischen Selbständigkeit zu verschieben. Auch Schumann ist hierin schon einen Schritt über Schubert hinausgegangen und zeigt sich darin als echter Romantiker, daß er, anstatt sich auf die melodisch ausdrucksvolle Auslegung der Textworte zu beschränken, oft die Klavierbegleitung in ihrer vom Wortbegriff losgelösten,

unbestimmten Tonsprache sagen läßt, was zwischen den Zeilen steht. So haben die Vor- und Nachspiele bei ihm eine besondere, tiefe Bedeutung gewonnen. Die einleitenden Takte der Lieder „Meine Rose“, „Zwielicht“ und „Ich wandelte unter den Bäumen“ beschwören eine traumhafte, romantische Stimmung herauf, die durch die nachfolgenden Textworte kaum noch eine Steigerung erfahren kann, und in den berühmten langen Nachspielen zu den Zyklen „Dichterliebe“ und „Frauenliebe und -leben“ spricht sich der Tondichter, von der Fessel des Wortes befreit, noch einmal in innigen, an früheres anknüpfenden Wendungen aus, als wollte er das Unsagbare künden. Lieder, wie das neckisch-heitere „Aufträge“ und das leidenschaftliche Stimmungsbild „Das ist ein Flöten und Geigen“, wirken beinahe wie Charakterstücke für Klavier; die Singstimme verzichtet hier fast ganz auf melodische Selbständigkeit und wirft, von häufigen Pausen unterbrochen, ihre frei deklamierten Verszeilen in das Tongewoge. Umgekehrt wird das Verhältnis bei dem Liede „Ich hab' im Traum geweinet“; hier beginnt die Singstimme ihre trostlos klagende Weise ohne jede Begleitung, und nur wenn sie schweigt, werden ihre Pausen von leise seufzenden Staccato-Akkorden ausgefüllt.

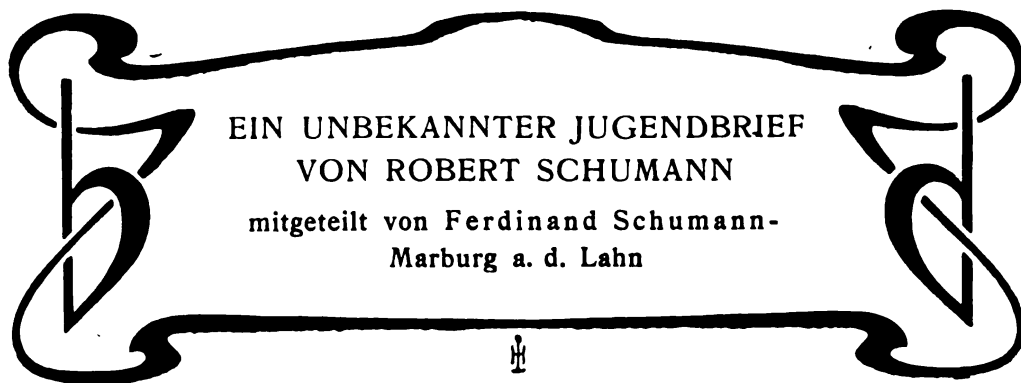
Zeigt sich Schumann so in immer neuen Spielarten des Verhältnisses von Singstimme und Begleitung als unerschöpflicher Erfinder, so stellt er auch den ganzen Reichtum und die Kühnheit seiner Harmonie in den Dienst einer poetisch-wahren Textauslegung. Welche aufwühlende Kraft der Leidenschaft lebt nicht in den Harmoniefolgen, in den ehernen Baßschritten des Liedes „Ich grolle nicht“! Und wie einfach sind doch im Grunde diese Modulationen, wie schlicht die Achtelbewegung der Akkorde! Andererseits scheut er bisweilen auch nicht davor zurück, mit Halbschlüssen, ja mit unaufgelösten Dissonanzen — wie in der Romanze „Die Nonne“ — ein Lied plötzlich abubrechen, aber immer sind solche Kühnheiten in der poetischen Vorlage wohlbegründet. Und wir dürfen hierbei auch nicht vergessen, daß Schumann den Begriff des lyrischen, der musikalischen Ausdeutung zugänglichen Gedichtes weiter spannte als z. B. sein großer Zeitgenosse Felix Mendelssohn, dem nur das eigentliche, sich auf den reinen Empfindungsausdruck beschränkende Lied als geeigneter Vorwurf für die musikalische Lyrik erschien. Hat doch Mendelssohn sich aus diesem Grunde nicht entschließen können, einen seiner schönsten und eigenartigsten Gesänge „Die Liebende schreibt“ (op. 86 No. 3 des Nachlasses) herauszugeben; „es ist zu toll, gerade das zu komponieren, es paßt auch gar nicht zur Musik“, schrieb er darüber. Was hätte er erst von dem in Musik gesetzten Nietzsche gesagt! Schumann dachte in dieser Hinsicht weitherziger, vergriff sich wohl auch einmal an eigentlich unmusikalischen Stoffen, wie Heines „Abends am Strand“ und

„Warte, warte, wilder Schiffsmann“, Byrons „Rätsel“, Schillers „Handschuh“ und ähnlichem; aber andererseits wurde er auch durch gelegentliche Heranziehung des betrachtenden, schildernden und erzählenden Elementes zu einer glücklichen Erweiterung seines Gesangstiles angeregt und betrat auch mit Erfolg das Gebiet der eigentlichen Ballade, auf dem ihm treffliche Würfe, wie „Die beiden Grenadiere“, „Belsazar“ und andere, gelungen sind. Auf diesem erweiterten lyrisch-epischen Gebiete entfaltete er einen unerschöpflichen Reichtum feiner tonmalerischer und deklamatorischer Einzelzüge. An die Stelle der zeichnerischen Feinheit der melodischen Linien bei Schubert und Mendelssohn tritt bei ihm als Mittel der Charakteristik häufig der mehr malerische Untergrund seiner eigentümlichen Harmonik mit ihrer halbverschleierte Polyphonie und ihren synkopierten Mittelstimmen. Aber auch der große Atemzug hinreißender Melodik war ihm nicht versagt; als Beispiele nenne ich nur „Widmung“, „Stille Tränen“ und „Schöne Wiege meiner Leiden“. Dagegen zeigt seine Behandlung des technisch-gesangmäßigen Elements manchen Erdenrest; im Feuer des musikalischen Schaffens setzte er sich bisweilen über die der Menschenstimme geschuldeten physischen Rücksichten hinweg und tat wohl auch hier und da dem Text durch Verstöße gegen eine sinnvolle Deklamation Gewalt an. Es ist merkwürdig, daß ein Mann von so feiner Bildung, so hoch entwickeltem literarischen Geschmack wie Schumann, in dieser Hinsicht hinter dem einfachen Schulmeisterssohn Franz Schubert zurücksteht. Beispiele, wo die Unterbrechung unbedingt zusammengehöriger Satzteile zu einem wahren Kreuz für den Sänger wird („Die Lotosblume ängstigt — sich vor der Sonne Pracht“, „Das sieht so frisch und fröhlich — mich an zu jeder Stund“), oder wo ein scharfer melodischer und metrischer Akzent auf eine flüchtige Nebensilbe fällt („und mit dem ernsten Streit“ im „Hidalgo“), ließen sich leicht vermehren. Aber was haben diese kleinen Schönheitsfehler zu besagen neben dem Adel und der Großzügigkeit, die seinen Melodien innewohnen, neben dem schöpferischen Hauch, der in dem Hörer den Geist der ganzen Dichtung unmittelbar lebendig werden läßt!

Auch die lyrischen Gesänge Schumanns für zwei und mehrere Stimmen verdienen an dieser Stelle Erwähnung; hat er doch sogar in seinem „Spanischen Liederspiel“ eine neue, vielfach nachgeahmte Form vokaler Kunst geschaffen, die in ihrem anmutigen Wechsel von Einzelgesängen, Duetten und Quartetten noch größere koloristische Reize bietet als die Zyklen für eine Stimme und sich mit Recht größter Beliebtheit bei musikalischen Sängern erfreut. Dasselbe gilt von seinen Duetten, die teils echt lyrische, in edlem Volkston gehaltene Lieder, teils mehr dramatisch zugespitzte Dialoge („Tanzlied“, „Unterm Fenster“) sind. Dagegen war die Chorlyrik weniger Schumanns Sache, und nur wenige seiner Schöpfungen auf diesem Ge-

biete, wie die „Romanze vom Gänsebuben“ und das duftige „Sommerlied“, sind in den Gesangvereinen so recht heimisch geworden. Das hat seinen Grund zum Teil darin, daß für eine so subjektive Künstlernatur wie Schumann der Chor überhaupt kein ganz entsprechendes Ausdrucksmittel war, vielleicht auch darin, daß er sich diesem Kunstzweige häufiger erst zuwandte, als seine Schaffenskraft schon zu erlahmen begann. Auch die Lieder, die er in der Zeit schuf, wo schon die Schatten geistiger Umnachtung auf sein Leben fielen, sind natürlich den lyrischen Schöpfungen des „Liederjahres“ nicht ebenbürtig. Immerhin aber darf man mit Fug und Recht behaupten, daß der Kreis der Schumannschen Lieder, die der Beachtung wert zu halten sind, von den Sängern der Gegenwart viel zu eng gezogen wird. Auch unter den wenig bekannten und wenig gesungenen finden sich Perlen, die wohl manchen modernen Schlager überstrahlen würden, ließe man ihnen dieselbe liebevolle Kleinarbeit angedeihen, die man bei den verzwicktesten Schöpfungen von Hugo Wolf und Richard Strauß für selbstverständliche Ehrenpflicht hält. Vergessen wir doch nicht, daß nach ihm noch kein Lyriker von gleicher Ursprünglichkeit und Kraft in der Musikgeschichte aufgetreten ist, und daß auch seine bedeutendsten Nachfolger, nicht zum wenigsten der heute meistgesungene Brahms, auf seinen Schultern stehen. Hoffentlich ist die Zeit noch recht fern, wo Äußerlichkeit und Materialismus des Kunstbetriebes imstande wären, so reiche geistige Werte, wie sie in Schumanns Lyrik ruhen, zu vernichten. Sollte sie dennoch einmal kommen, so mögen sich die einsam gewordenen Freunde des edeln Künstlers mit der Hoffnung trösten, die er in dem Liede „Sängers Trost“ in ergreifende Töne gekleidet hat: daß in der ewigen Natur selbst ein Echo der Klänge erwachen werde, die seiner reichen Seele entströmten.





EIN UNBEKANNTER JUGENDBRIEF
VON ROBERT SCHUMANN

mitgeteilt von Ferdinand Schumann-
Marburg a. d. Lahn



Ich bin in der Lage, einen unbekannten Jugendbrief von Robert Schumann mitzuteilen. Der Brief trägt das Datum „Leipzig 4ten December 1830“ und ist an Emilie Schumann, geborene Lorenz, in Zwickau gerichtet. Emilie, die Frau von Robert Schumanns Bruder Julius, erfreute sich der besonderen Wertschätzung ihres jungen Schwagers. Ihr und seinen anderen zwei Schwägerinnen hat Schumann seine „Papillons“ op. 2 gewidmet, ein Werk, in dem sich die künstlerische Eigenart seines Schöpfers bereits auf das überraschendste offenbart. — Die Ehe von Emilie mit Julius Schumann war nur von kurzer Dauer. Julius, der in Gemeinschaft mit seinem älteren Bruder Eduard die väterliche Buchhandlung in Zwickau nach dem Tode des Vaters weiterführte, starb bereits im Jahre 1833, nur 28 Jahre alt, und Emilie heiratete später den Kaufmann Uhlmann in Schneeberg. Dort ist sie 1860 gestorben.

Der nachstehende Brief versetzt uns in die Zeit, wo Schumann soeben die ihm widerwärtige Jurisprudenz verlassen hatte, um sich ganz der Musik zu widmen. Das Original, im Besitz einer Enkelin Julius Schumanns, der Frau Sofie Rost, geborenen Feine in Dresden, wurde mir freundlichst zur Publikation überlassen und kann von der Besitzerin käuflich erworben werden.

Leipzig am 4^{ten} December 1830

Die Herzenssprache spricht immer am besten und wärmsten in der Muttersprache, meine theure Emilie: ich wollte erst französisch schreiben und danken, corrigirte den Brief, schrieb ihn wieder ab, machte Fehler darinnen, ärgerte mich, — nun, nimm den deutschen Dank, der inniger ist als jeder andere. Wenn ich bedenke, wo ich für alle Liebeszeichen, die mir meine Verwandten schon gaben, Handlungen hernehmen soll, um sie zu vergelten, so wird mir's manchmal-siedend. Armes Mietzchen, hast Du Deine Sparkasse angreifen müssen, um den alten Werther von seinen Pistolengedanken zu reißen? — Julius, Eduard und Rosalie haben schöne lange Briefe geschrieben (Carl und Therese bleiben die Stummen) — die Mutter hat schöne große Halstücher geschickt. — Was kann ich Armer geben, als höchstens eine Fantasie, die Ihr nicht hört oder einen Brief, den Ihr kaum lesen könnt? —

Mein schönes Brustbild (es sieht mir vollkommen ähnlich) wird bald per Fuhrmann in Zwickau ankommen, keine Spur von Schwermuth oder Pistole steht auf dem Gesicht, im Gegentheil seh' ich wie ein blühender

heitrer Landjunker aus, der eben mit seiner Liebsten getanz't hat. Ich hoffe, Ihr seyd mit mir zufrieden — ob aber das Original nachfährt, ist eine andere Frage — ich sehe den Schrecken auf Deinem Gesichte stehen — aber wie gesagt, das Original hat zuweilen Launen. — —

Mit dem Französischen geht's vortrefflich; ich lese täglich meine Constitutionel und Journal des Débats (auch die englische Times) — und habe wöchentlich dreymal große französische Conversation bey Mr. Taillefer, der ungemein weich und rein spricht. Im Jahre 1831 wollen wir recht schön französisch correspondiren und plaudern und lesen. Sonst las ich die Memoiren von Coucenne [oder Concienne, unleserlich] und die himmlisch schönen Gedichte von Lamartine, dem die Hofluft (er ist Gesandter an einem südlichen Hofe) nichts von seiner Reinheit genommen hat. — Lühe steht mir in Allem viel bey und ermahnt und ermuntert unaufhörlich. Hätt' ich Dich und Lühen nicht gehabt, so hätte ich längst Hungers sterben müssen. Ich schreibe aber jetzt auch schöne Geschichten, „Der Lumpenkönig, eine Geschichte von R. Schumann“, und wer mir nicht zwey Louisd'or für den Bogen bezahlt, bekommt keinen Buchstaben. Apropos! bitte Julius, mir ein Exemplar vom Vittorio zu schicken (aber schnell). Lühe und ich wollen's im Kometen rezensiren [fehlt im Kometen], natürlich gut (ersterer schreibt unter dem Namen: Wilibald Juvenalis). Weiß der Himmel, wie es kommt, daß mir die Zeit nicht mehr zulangen will; ich faulenze jetzt keine Minute des Tages, und doch dünkt er mir so kurz für meine Arbeiten.

Aber lebewohl, und vergiß nie, daß ich Dich innig liebe. Ich grüße Alle tausendmal. Robert.

Der kleine Rascher scheint in die schöne lose Lina unsterblich verliebt zu seyn; ich hab' ihm aber versichert, daß dies durchaus nicht ginge, daß erst ganz andere Leute kämen, daß aber überhaupt Lina kalt wie Sibirien wäre. Will sich erschießen. Aber um Himmelswillen, was ist aus Walther geworden? Der finstere, fanatische, lebensüberdrüssige Mystiker. Ich habe ein Gespräch mit ihm gehabt, das ihn rasend, mich lachend gemacht hat. Nächstens mehr. —

Schumanns Übergang von der Jurisprudenz zur Musik war nicht ohne heftigen Widerstand seiner Angehörigen erfolgt. Die Mutter, die die hohe Begabung ihres Sohnes vollauf erkannte, dachte an Mozarts Schicksal als Musiker und wünschte Robert vor Ähnlichem bewahrt. Auch Schumanns Vormund und seine Brüder wollten von diesem Berufswechsel nichts wissen. Erst als Friedrich Wieck ein entscheidendes Wort zugunsten Schumanns einlegte, ließen die Mutter und der Vormund alle Bedenken fallen. Die Brüder fanden sich aber, scheint es, weniger leicht mit den Tatsachen ab. Frau Schulrat Henne in Dresden, die Tochter von Schumanns Bruder Karl, erzählte mir, daß ihr Vater mit seinem Bruder Robert eine Zeitlang ganz auseinander war.

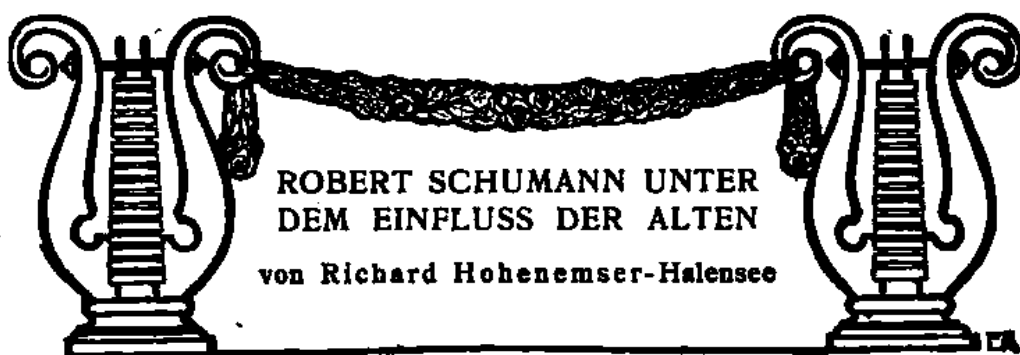
Aber schon nach wenigen Jahren konnten sich die Brüder überzeugen, daß Robert auf dem richtigen Wege war. Es liegt ein noch unbekannter Brief von Schumanns ältestem Bruder vor, datiert „Leipzig 19ten April 1834“, kurz nach dem Erscheinen der „Neuen Zeitschrift für Musik“. Eduard Schumann, der Schreiber dieses Briefes, Mitinhaber der väterlichen Buchhandlung in Zwickau, wollte in diesen Apriltagen in Leipzig, um Meßgeschäfte zu erledigen, und was er da von seinem Bruder Robert berichtet, ist interessant genug, um mitgeteilt zu werden. Der Brief, im Besitze von Frau Paula Zimmermann in Nürnberg, ist nur auszugsweise von Interesse. Nachdem er von der Messe und seinen Geschäften berichtet hat, fährt Eduard fort:


„Mit Robert bin ich täglich auf einige Stunden des Abends zusammen, und ich kann Euch von ihm nur Gutes berichten. Er sieht sehr wohl aus, und wird hier allgemein geschätzt und geliebt. Barth [Johann Ambrosius Barth, Verlagsbuchhändler in Leipzig] sagte mir, daß ihm selten ein Mensch vorgekommen sey, welcher soviel Genialität besäße als Robert, und daß auch er ihn recht gern habe. Dasselbe Urtheil hatte ich die Freude, von mehreren anderen gebildeten Männern zu hören.

Robert's Umgang besteht einzig aus Leuten von vielem Geist, in deren Gesellschaft er nur gewinnen kann. Seine Freunde sind fast ausschließlich Komponisten, Virtuosen und ausgezeichnete Schriftsteller, von denen ich Euch hier einige namentlich aufführe, als: Herlossohn, Bürck, Schunke, Ortlepp, Schlesier, Glock, Wieck, von Biedenfeld, Knorr, Sporschill u. A. m. Diese Freunde treffen sich in der Regel täglich in einem anständigen Haus, wo sie sich bey einem Glas bayrischen Bier über Kunst, Musik, Literatur und Politik unterhalten. Daß die Unterhaltung unter solchen Männern sehr interessant ist, könnt Ihr Euch wohl denken. Ich habe mich wenigstens selbst davon überzeugt, da auch ich die Abendstunden täglich in ihrer Gesellschaft zugebracht habe. Robert's Freund Schunke [Ludwig Schunke, Musiker und Mitgründer der Zeitschrift, gestorben 7. Dezember 1834 in Leipzig] ist ein trefflicher Mensch, der mich ungemein anspricht. Die Redaction der neuen musikalischen Zeitung macht diesen beyden soviel Arbeit, daß sie mir noch nicht bestimmte Zusage gegeben haben, ob sie mich nach der Meße nach Zwickau begleiten werden. Wenn es ihnen nicht möglich ist, mit mir zugleich zu kommen, so werden sie uns doch auf jeden Fall kurz darauf mit ihrem Besuch erfreuen. — — — Im Theater war ich zweymal mit Robert und habe gesehen Romeo und Julia und Hans Heiling. — — —

Über Eduard Schumann sei noch mitgeteilt, daß er 1839 als Seniorchef der väterlichen Buchhandlung in Zwickau gestorben ist. Sein Bruder Julius, Mitinhaber des Geschäftes, war schon 1833 gestorben. Die Eltern der Schumannschen Brüder waren nicht mehr am Leben, als Eduard die Augen schloß. So wurden Robert Schumann und sein Bruder Karl Erben des Geschäftes. Karl, Besitzer einer Buchdruckerei in Schneeberg, übernahm die Buchhandlung nicht, und so wurde sie 1840 verkauft an den Buchhändler Fleischer in Leipzig. Die „Buchhandlung der Gebrüder Schumann in Zwickau“ existiert heute noch in Zwickau.





 Daß sich in Deutschland während des 19. Jahrhunderts eine großartige Wiedererweckung der älteren Tonkunst vollzog, d. h. derjenigen Tonkunst, die rund um 1750 ihren Abschluß fand, und daß diese Wiedererweckung, obgleich zunächst aus dem Geiste der Romantik hervorgegangen, sich doch in immer wachsendem Maße bis in die Gegenwart fortgesetzt und aller Wahrscheinlichkeit nach ihr Ende noch lange nicht erreicht hat, das braucht heute nicht mehr im einzelnen nachgewiesen zu werden. Zweifellos haben die neu zutage geförderten Schätze der Vergangenheit auf unsere öffentliche und private Musikpflege in hohem Grade veredelnd und vertiefend eingewirkt. Aber doch nehmen sie noch keineswegs die Stellung ein, die sie ihrem künstlerischen Werte nach beanspruchen können; denn einem großen Teil der ausübenden Musiker kann der Vorwurf nicht erspart werden, daß sie an der Fülle des bereits vorliegenden Materiales achtlos, wenn nicht gar verächtlich vorübergehen. Dagegen haben fast alle hervorragenden deutschen Tonsetzer des 19. Jahrhunderts die Werke der Alten nicht nur in ihrer Bedeutung erkannt, sondern sich von ihnen auch in der verschiedensten Weise anregen und befruchten lassen, eine Tatsache, ohne deren Berücksichtigung die Entwicklung fast der gesamten nachbeethovenschen Tonkunst nicht verstanden werden könnte.

Sieht man von Männern wie Ett und Aiblinger ab, deren Bedeutung in ihrem Schaffen für die katholische Kirche liegt, so sind die ersten Komponisten, bei denen sich ein maßgebender Einfluß der älteren Tonkunst geltend macht, Mendelssohn und Schumann, also gerade jene Meister, deren Werke die Blüte der musikalischen Romantik in Konzertsaal und Haus repräsentieren. Mendelssohn hatte ja schon als Jüngling Bachs Matthäuspasion der Vergessenheit entrissen, und wie er als Dirigent, Klavier- und Orgelspieler begeistert für die Alten eintrat, so Schumann als Schriftsteller in der von ihm selbst begründeten und geleiteten „Neuen Zeitschrift für Musik“.

Schon als Student in Heidelberg hatte er Gelegenheit gehabt, durch die Aufführungen, die der Rechtsgelehrte Thibaut in seinem Hause veranstaltete, kirchliche Werke der Palestrina-Epoche, also der Blütezeit



des unbegleiteten Chorgesanges, kennen zu lernen, und später hat er in seiner Zeitschrift Thibauts Buch „Über Reinheit der Tonkunst“, das bereits 1825 erschienen war und mit Entschiedenheit, freilich auch nicht ohne Einseitigkeit die Pflege jener Werke verlangt, warm empfohlen.¹⁾ Aber näher als die alten Italiener standen ihm Bach und Händel, und namentlich für Bach hegte er seit seinen Jünglingsjahren die tiefste Verehrung. Mit Genugtuung begrüßte er die 1837 vom Verlage Peters begonnene Gesamtausgabe der Bachschen Instrumentalmusik; hatte er doch schon vorher auf die Notwendigkeit einer Ausgabe sämtlicher Werke Bachs hingewiesen.²⁾ Als zur Verwirklichung dieses Gedankens 1850 die Bachgesellschaft ins Leben trat, gehörte er selbstverständlich zu ihren Mitgliedern. Wie er persönlich zu dem Meister stand, ergibt sich z. B. aus einer Betrachtung, die er anlässlich eines Orgelkonzertes anstellte, das Mendelssohn 1840 zugunsten des für Leipzig geplanten Bachdenkmales veranstaltete. Da schreibt er: „Wiederum fiel mir ein, wie man mit Bach doch niemals fertig, wie er immer tiefer wird, je mehr man ihn hört. Von Zelter und später von Marx ist darüber Treffliches und Treffendes genug gesagt worden, und doch, hört man dann, so will es wieder scheinen, als ließe sich ihm mit dem bloßen Wortverstand nur von weitem beikommen.“³⁾

Die Unzulänglichkeit des Wortes gilt freilich gegenüber aller Musik; aber es ist gewiß kein Zufall, daß sie Schumann gerade gegenüber den Schöpfungen Bachs und im Zusammenhang mit deren unergründlicher Tiefe hervorhebt.

Er war sich auch völlig darüber klar, daß die Alten begonnen hatten, auf das Schaffen der Gegenwart eine segensreiche Einwirkung auszuüben. „Mendelssohn hat unter den Norddeutschen“, so sagt er bei Besprechung der „Zerstörung Jerusalems“, eines Oratoriums von F. Hiller, „zuerst wieder auf die wahre Spur hingelenkt, auf Händel und Bach, die über die weichen Süddeutschen, Mozart und Haydn, etwas in Vergessenheit geraten waren, auf die wahren Glaubenshelden unserer Kunst.“⁴⁾

Aber gerade in Schumanns eigenen Chorwerken würde man einen Einfluß der älteren Tonkunst fast vergebens suchen. Dieser wesentliche Unterschied gegen Mendelssohn ist in der künstlerischen Eigenart Schumanns tief begründet. Trotz der hohen Schönheit von „Paradies und Peri“ und des letzten Teiles der „Faust“-Szenen ist er kein eigentlicher Chor komponist. Dazu fehlt es seiner Erfindung an Ruhe und Breite,⁵⁾ und

¹⁾ Robert Schumann, Gesammelte Schriften, bei G. Wigand, 3. Auflage, 1875, 2. Band, Seite 370.

²⁾ Ebenda, 2. Band, Seite 77.

³⁾ Ebenda, 2. Band, Seite 172.

⁴⁾ Ebenda, 2. Band, Seite 196.

⁵⁾ Vgl. hierzu Philipp Spitta: Ein Lebensbild Robert Schumanns, Seite 89.

darum bedarf er für seine Chöre weder des aus kleinen Motiven gewebten Stimmengeflechtes des 16. Jahrhunderts noch der thematischen Kontrapunktik Bachs, an der sich Vokal- und Instrumentalstimmen gleichmäßig beteiligen, noch endlich der trotz reichsten Wechsels im Ausdruck stets durchsichtigen und gleichsam siegesgewissen Melodik und Harmonik Händels. Ihm genügt im wesentlichen die moderne reich figurierte Homophonie. In diesem Stil ist außer den weltlichen und außer einigen kleineren geistlichen Chorwerken auch seine Messe und sein Requiem gehalten, die freilich, 1852 entstanden, bereits die Abnahme seiner Geisteskräfte erkennen lassen.

Nur ein einziges Mal wandte er sich der nach dem Tode Bachs verflachten, aber von Mendelssohn zu neuer Bedeutung erhobenen Motette zu, nämlich mit dem doppelchörigen, aus mehreren Sätzen bestehenden „Verzweifle nicht im Schmerzenstal“, dem er später eine Orchesterbegleitung beifügte. Indem er sich nicht, wie Mendelssohn in ähnlichen Fällen, des gemischten Chores, sondern des Männerchores bediente (er schrieb das Werk für den in Dresden von ihm geleiteten Männergesangsverein), war er, wie Hermann Kretzschmar bemerkt,¹⁾ der erste, der die Form der groß angelegten Motette in die Männerchorliteratur einführte. Aber von einer über die allgemeine Tendenz hinausgehenden Einwirkung der Alten ist nichts zu bemerken.

Dagegen verwendet er in einer Reihe weltlicher Männerchöre, den Ritornells op. 65, eine Form, die zwar niemals völlig ausgestorben war, die aber, ihrer Natur entsprechend, zur Zeit der Vorherrschaft der Kontrapunktik, also in der älteren Tonkunst, ihre höchste Blüte erlebt hatte, nämlich den Kanon. Er handhabt ihn in seinen verschiedenen Arten stets mit gleicher Sicherheit und Leichtigkeit, und zwar so, daß der Gehalt der Gesänge durchaus individuell und rein modern bleibt. Von ähnlicher Schönheit und ähnlichem Charakter sind auch einige seiner Frauenchöre in gebundenem Stil.²⁾

Gelangt dieser in den eben genannten Stücken wegen seiner rein musikalischen Eigenschaften zur Anwendung, so dient er dagegen am Schlusse der Musik zu „Manfred“ einem dramatischen Zweck. Nach dem Tode Manfreds stimmen Mönche in einem nahen Kloster ein Requiem an, daher der strenge Stil in diesem ganzen Gesange und der Doppelkanon am Anfang.

Auch in Schumanns Liedern ist es der Text, der gelegentlich zu gebundener Schreibweise oder gar zu inhaltlichem Anschluß an die

¹⁾ H. Kretzschmar, Führer durch den Konzertsaal, 2. Abteilung, 1. Teil, Seite 365.

²⁾ Vgl. op. 69, No. 6, Doppelkanon, und op. 91, No. 12.

Alten Veranlassung gibt. So ist in der selbständigen, feierlich in punktierten Rhythmen einherschreitenden Begleitung des Liedes „Im Rhein, im heil'gen Strome“ eine direkte Einwirkung Bachs nicht zu verkennen und ebensowenig der innere Zusammenhang, in dem diese mit dem Gedichte steht. In dem gleichfalls an die Marienverehrung anknüpfenden „Stirb Lieb' und Freud“ (op. 35, No. 2) zeigt sich der gebundene Stil ohne weitere Einwirkung der älteren Tonkunst. Eine von fern an das Glockengeläute erinnernde melodische Figur wird mit wenigen Unterbrechungen in der Begleitung durchgeführt, und diese erscheint fast wie ein selbständiges Musikstück. Im allgemeinen fühlte Schumann nicht, wie später Robert Franz und Brahms, das Bedürfnis, das Lied aus den Ausdrucksmitteln der Alten zu bereichern, aber nicht, weil er ihm, wie der Chorkomposition, im Grunde ferngestanden hätte, sondern eher im Gegenteil, weil er vermochte, es aus der Fülle seiner Phantasie heraus mit rein modernen Mitteln weiter zu entwickeln.

Wahrhaft wesentlich und befruchtend für sein Schaffen wurde die ältere Tonkunst nur auf dem Gebiet der Instrumentalmusik. Aber hier wäre er ohne ihre Einwirkung nicht der eigenartige Meister geworden, den wir in ihm verehren. Es ist natürlich, daß als beeinflussender Faktor so gut wie ausschließlich die Schöpfungen Bachs in Betracht kommen; denn Händels Instrumentalmusik wird bei all ihrer urgesunden Kraft weniger geeignet sein, den modernen Tonsetzer anzuregen als die gehaltsschweren, häufig von tiefer Romantik und Mystik durchdrungenen Instrumentalwerke Bachs, und namentlich einem so echten Romantiker wie Schumann mußte Bach mehr zu sagen haben als Händel. Von dem, was die Vorgänger und Zeitgenossen dieser beiden Gewaltigen für Instrumente geschaffen hatten, war zur Zeit Schumanns erst wenig wieder bekannt geworden, und dieses wenige blieb, zweifellos aus denselben Gründen wie die Werke Händels, ohne Einfluß auf seine Produktion, während Mendelssohn gelegentlich z. B. unter der Einwirkung Domenico Scarlatti's steht.¹⁾

Es könnte auffallend erscheinen, daß sich Schumann der Komposition für das eigentliche Instrument Bachs, die Orgel, erst verhältnismäßig spät und nur mit einem einzigen Werke zuwandte. Aber die Orgel, die weder, wie die Streich- und Blasinstrumente, noch, wie das Klavier, dem Spieler wenigstens bei der Aufeinanderfolge der Töne eine unmittelbar persönliche Einwirkung auf den Wechsel der Stärkegrade gestattet, ist dem Empfinden des modernen Romantikers wohl nicht ganz gemäß, wenn auch freilich ihre gewaltigen Klangmassen und die Menge ihrer Klangfarben ein Gegen-

¹⁾ Vgl. Charakterstücke, op. 7, No. 2 und 4.

gewicht bieten. Die Orgelkompositionen Schumanns bestehen in sechs Fugen über den Namen Bach, op. 60. Schon Bach selbst hatte die musikalische Bedeutung der Buchstaben seines Namens ausgenützt, und andere waren ihm darin gefolgt.¹⁾ Schumann schrieb die Fugen 1845, in einer Zeit, in der sich seine Phantasie auch sonst mit Vorliebe in kontrapunktischen Formen bewegte. Sie sind mit großer Kunst gearbeitet, schon abgesehen davon, daß alle sechs Themen mit den gleichen Noten beginnen mußten und doch in durchaus charakteristischer Weise voneinander unterschieden sind. In vier Fällen wird ein zweites Thema eingeführt. In der vierten und fünften Fuge ist es aus dem ersten entwickelt, indem es das eine Mal mit den vier Hauptnoten in umgekehrter Reihenfolge beginnt, das andere Mal aus der ursprünglichen Notenfolge besteht, die aber selbstverständlich eine ganz andere rhythmische Gestalt hat als zu Anfang des ersten Themas. In No. 5 und 6 wird das zweite Thema zunächst allein behandelt und vereinigt sich dann mit dem ersten, während es in No. 4 gleich bei seinem Auftreten von diesem begleitet wird. Eine eigentliche Doppelfuge, d. h. eine solche, in der die beiden Themen von Anfang an herrschen, ist nur No. 3. Kurz vor dem Schluß erscheint nach einem Triller im Baß das zweite Thema in Verkleinerung gleichzeitig mit dem ersten in ursprünglicher Gestalt. Eine sehr wirksame Thema-vergrößerung im Baß findet sich in der ersten Fuge. Themaumkehrungen begegnen wir in No. 4, 5 und 6.

Nach ihrem musikalischen Gehalte zeigen die Fugen entschieden die Eigenart Schumanns, stehen aber gleichzeitig, wie dem Hörer sofort klar wird, auch der Weise Bachs nahe, und zwar näher als die entsprechenden Kompositionen Mendelssohns,²⁾ wie überhaupt Schumann im Grunde seiner künstlerischen Persönlichkeit dem alten Meister verwandter ist als Mendelssohn. Worin sich, von kontrapunktisch-formalen Elementen abgesehen, die Einwirkung Bachs auf die Fugen äußert, läßt sich schwer klar bestimmen. Wenn wir freilich das Thema der zweiten Fuge hören:



so wissen wir sofort, daß es sich sowohl in seiner rhythmischen Struktur als auch in seinem sequenzartigen Aufbau an Bach anlehnt. Im all-

¹⁾ Vgl. hierzu James Simon: B-A-C-H, „Die Musik“, Jahrgang 8, Heft 4, Seite 228f.

²⁾ Drei Präludien und Fugen, op. 37.



gemeinen aber können wir nur sagen, daß die Fugen von einer eigenartigen Tiefe der Empfindung sind, die uns unmittelbar an Bach erinnert und sich namentlich in der Melodiebildung der Themen ausprägt.

Trotzdem vermögen wir dem Urteil Wasielewskis nicht ganz beizupflichten, der sagt: „Namentlich die fünf ersten Fugen lassen eine so sichere und meisterliche Handhabung der strengsten Kunstformen erkennen, daß Schumann schon allein durch diese sich vollen Anspruch auf den Namen eines tiefsinnigen Kontrapunktisten erworben hat.“¹⁾ Denn gerade die formelle Ausgestaltung ist nicht einwandsfrei, und im Kunstwerk sind Form und Inhalt nun einmal nicht zu trennen. Zunächst fällt öfters eine gewisse rhythmische Monotonie auf, die entweder daher rührt, daß ein einmal angenommener Rhythmus zu lange festgehalten wird,²⁾ oder daher, daß die gleichzeitig erklingenden Stimmen auch in gleicher rhythmischer Bewegung fortschreiten,³⁾ während Bach gerade durch die Gegensätzlichkeit des Themas und seiner Kontrapunkte, sowie der Kontrapunkte untereinander die Fuge belebt. Das Denken in Akkorden, das ja dem modernen Musiker von Hause aus natürlich ist, scheint Schumanns Phantasie bei der Komposition der Fugen überhaupt etwas zu stark beherrscht zu haben. Darauf deutet auch der Umstand, daß er zuweilen die Polyphonie völlig aufgibt. Diese Abweichung von dem der Fuge eigentümlichen Stil stört nur dann die Einheitlichkeit der Wirkung nicht, wenn sie ganz vorübergehend erfolgt und etwa den Zweck hat, das Thema mit voller Wucht hervortreten zu lassen, wie sich dies häufig bei Händel findet. Wenn aber Schumann an die sechste Fuge eine lange, durchaus akkordisch gehaltene Coda anfügt, so ist zwar die Absicht, eine große Schlußsteigerung herbeizuführen, klar erkennbar; doch wird der Hörer das unbehagliche Gefühl des Widerspruchs mit dem Vorangegangenen nicht los. An anderen Stellen sind die Gründe für das Aufgeben der Polyphonie noch weniger ersichtlich.⁴⁾ Bei der schönen Würdigung, die Philipp Spitta dem Kontrapunktiker Schumann zuteil werden läßt, hatte er wohl in erster Linie Klavierwerke im Auge. Daher werden wir später auf seine Ausführungen zurückkommen.

Nirgends vielleicht ist Schumann origineller als gerade in der Klaviermusik, und gerade infolge seines ganz besonderen, nur ihm eigentümlichen

¹⁾ J. von Wasielewski: Robert Schumann, 1858, Seite 235.

²⁾ Vgl. No. 1, wo der Rhythmus eines Kontrapunktes zu gleichförmig durchgeführt wird.

³⁾ Vgl. No. 3 und No. 2, vor dem ruhigen Themasatz in Vierteln, wo alle Stimmen außer derjenigen, welche die Themafigur bringt, gleichen Rhythmus haben.

⁴⁾ Vgl. No. 1, zwei Takte vor der Themavergrößerung im Baß, wo sogar Unisono vorkommt, No. 2, Schluß, No. 4, vor und nach den Engführungen des ersten Themas.

Klavierstiles wurde die ältere Tonkunst für ihn nirgends wichtiger als hier. Während Mendelssohn die polyphone Spielweise der Alten bis zu einem gewissen Grade erneuerte,¹⁾ schuf Schumann eine nach Form und Gehalt moderne, vorher nicht gekannte Art der Klavierpolyphonie. Es ist für diese Polyphonie charakteristisch, daß sie in den meisten seiner freien Klavierwerke ebenso stark hervortritt wie in denjenigen, die an strenge Formen gebunden sind. Sie war eben, soweit es sich um Klaviermusik handelt, mit seinem musikalischen Denken und Empfinden eng verwachsen und gehört zu den Faktoren, die seine individuelle, bekanntlich scharf geprägte Eigenart ausmachen. Es ist deshalb nicht ganz richtig, wenn Selmar Bagge sagt: „Schumann hatte sich bedeutend in Sebastian Bach eingelebt und die Polyphonie oder melodische Mehrstimmigkeit saß ihm fest in den Gliedern. Diese Polyphonie nun in Verbindung zu setzen mit den modernen Klangmitteln des Klaviers, war eine Aufgabe, deren Lösung Schumann vorbehalten blieb und die er auf geradezu wunderbare Weise gelöst hat.“²⁾

Allerdings hatte sich Schumann, wie wir bereits wissen, gründlich in die Musik Bachs vertieft, und seine Klavierwerke legen davon Zeugnis ab. Aber dennoch war die Polyphonie, die ihm fest in den Gliedern saß, nicht diejenige Bachs, sondern seine eigene, freilich oft genug von Bachschem Geiste befruchtet. Gerade die Betonung der „melodischen Mehrstimmigkeit“ ist bei Schumann nicht angebracht. Seine Polyphonie ist mehr rhythmisch als melodisch, d. h. aus der verschiedenartigen rhythmischen Bewegung der gleichzeitig erklingenden Stimmen ergibt sich das polyphone Gewebe, aber die einzelnen Stimmen selbst sind nicht eigentlich selbständig melodisch, sondern gehen mehr oder weniger im Ganzen auf. In den freien Stücken ist sogar die Stimmenzahl keine feste. Allerdings trägt diese ganze Behandlungsweise, die sich dem freien Klaviersatz nähert und den Akkord als solchen stärker hervortreten läßt, dem Klangcharakter des modernen Klaviers vollauf Rechnung. Aber es ist nicht abzusehen, ob dies nicht auch eine der alten näherstehende Polyphonie vermocht hätte. Die Schreibweise Schumanns ist weniger eine Übertragung des Alten in ein neues Klangelement als vielmehr, wie schon gesagt, ein Produkt seiner besonderen Beanlagung.

Das starke Hervortreten der Harmonie als solcher und die berücksichtigende Schönheit und Mannigfaltigkeit der Schumannschen Harmonik hat van Bruyk bewogen, die Harmonie als „das primäre, Gestalten treibende Element“ in den Klavierwerken Schumanns anzusehen im Gegensatz zu Bach, bei dem sie mehr ein Resultat der kontrapunktischen Verschlingungen

¹⁾ Vgl. Charakterstücke, op. 7, und Sechs Präludien und Fugen, op. 35.

²⁾ Siehe Bagge: Robert Schumann und seine Faustszenen. Sammlung musikalischer Vorträge, herausgegeben von Paul Graf Waldersee, 1. Band, 1879, Seite 129.



sei.¹⁾ Aber so sicher es auch ist, daß sich die selbständige Harmonie bei Schumann in höherem Maße geltend macht als bei Bach, so übersieht doch van Bruyk bei Schumann die Polyphonie; denn diese, nicht die Harmonie, ist bei ihm das Gestalten treibende Prinzip. Man erinnere sich z. B., wie sich ein ganzes Stück im wesentlichen durch Imitation über folgendes Thema aufbaut:²⁾



So oder ähnlich verhält es sich fast immer: ein Thema, ein Motiv, eine Figur gibt dem ganzen Stücke seine Gestalt, indem es vornehmlich seine rhythmische Beschaffenheit bestimmt. Das zähe Festhalten an dem einmal angenommenen Rhythmus führt sogar, wie wir das schon an den Orgelfugen bemerkten, hier und da, freilich sehr selten, zur Monotonie.³⁾

Mit den letzten Ausführungen haben wir bereits den zweiten Punkt berührt, in dem sich die Polyphonie Schumanns von derjenigen Bachs unterscheidet und der neben der Polyrhythmie ihr Hauptcharakteristikum bildet. Schumann schreibt nicht sowohl thematisch als vielmehr motivisch. Gerade weil es bei seiner Schreibart in erster Linie auf die rhythmische Bewegung ankommt, ist es nicht nötig, ein abgerundetes Thema häufig nacheinander durch alle Stimmen gehen zu lassen. Es genügt die Festhaltung und kontrapunktische Behandlung eines kleinen Motives, das entweder als selbständiges Gebilde oder als Teil einer größeren Melodie auftreten und seine melodische Gestalt in mannigfachster Weise verändern kann. So gewinnt die Polyphonie Schumanns einige Ähnlichkeit mit der vielleicht nicht ganz ohne ihre Einwirkung von Wagner ausgebildeten orchestralen Kontrapunktik. Aber freilich kann sich bei Schumann, da er keine dramatischen Erfordernisse zu erfüllen hat, alles nach rein musikalischen Gesetzen gestalten und ausleben.

Am deutlichsten läßt sich der motivische Charakter der Schumannschen Polyphonie an den vier Fugen, op. 72, beobachten, da er selbst hier, wo doch die Form thematische Behandlung verlangt, nach Möglichkeit gewahrt wird. Fast ausnahmslos sind die Zwischensätze aus einem oder mehreren

¹⁾ Van Bruyk: Die Entwicklung der Klaviermusik von Bach bis Schumann. 1. Band, Seite 118.

²⁾ op. 21, No. 7.

³⁾ Vgl. z. B. Fughetten, op. 126, No. 4.



Motiven des Themas gebildet. Neue Gedanken treten außer in den Kontrapunkten zum Thema nur selten auf, und zuweilen wird auch ein Kontrapunkt aus dem Thema heraus entwickelt.¹⁾ Man glaubt, während der ganzen Fuge das Thema ununterbrochen zu vernehmen. Eine derartige Konzentration des musikalischen Gehaltes ist nur gerechtfertigt, wenn schon das Thema an sich reich an Ausdruck ist, so daß es sich durch häufige, wenn auch oft nur andeutende Wiederkehr nicht abschwächt. Die Themen Schumanns entsprechen dieser Forderung durchaus, nähern sich also der melodischen Prägnanz, die wir bei Bach bewundern. Überhaupt gilt von seinen Klavierfugen dasselbe wie von seinen Orgelfugen, nämlich daß sie bei geringerer formeller Anlehnung doch durch die Tiefe ihres Gedanken- und Empfindungsgehaltes der Art Bachs verwandter sind als diejenigen Mendelssohns. Moderner Inhalt ist darum keineswegs ausgeschlossen, ja, er tritt sogar sehr entschieden hervor. Die, wenn man will, einseitige Begabung Schumanns ließ es nur in den allerseltensten Fällen zu, daß er in einem anderen als dem ihm eigentümlichen Stile schrieb. Aber mit diesem Stile wußte er auch die Form der Fuge völlig zu durchdringen.

Was Schumann im einzelnen und in technischer Hinsicht für seine Klavierwerke von Bach gelernt hat, können wir jetzt, nachdem wir die Eigenart seiner Polyphonie festgestellt haben, ins Auge fassen. Verweilen wir zunächst noch einen Augenblick bei den Fugen, so fällt uns auf, daß in No. 1 und 2 die Themen rhythmisch und melodisch entschieden Bachsche Züge an sich tragen (im Thema von No. 2 findet sich sogar, wie in der b-moll Fuge im ersten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“, der Sprung in die kleine None, den übrigens auch Mendelssohn in seiner dritten Orgelfuge verwertet hat) und daß trotzdem der weitere Verlauf beiden Stücken ein modernes Gepräge aufdrückt. Man sieht hieraus deutlich, wie verschiedenartige Kombinationen die einzelnen Ausdrucksmittel der Musik eingehen können und wie demnach der geniale Komponist seine Phantasie auf die mannigfaltigste Weise aus den Werken anderer Meister zu bereichern vermag. Von den sogenannten kontrapunktischen Künsten macht Schumann in den Fugen verhältnismäßig wenig Gebrauch. No. 1 enthält eine Engführung zwischen dem unveränderten und dem vergrößerten Thema, No. 2 eine Themaumkehrung und am Schluß eine Thema-vergrößerung im Baß, No. 3 neben kleinen Engführungen ganz zuletzt die Umkehrung des Themaanfanges, während freilich in No. 4 der große motivische Zwischensatz, der in d-moll beginnt, voller Engführungen steckt.

Im ganzen schrieb Schumann selten in alten Formen. Mustergültiges in dieser Gattung schuf er mit den Studien für den Pedalfügel, op. 56.

¹⁾ Vgl. No. 2 und 4.

Alle sechs Stücke sind mit einer kleinen Ausnahme¹⁾ strenge Kanons in verschiedenen Gestalten. Schumann beherrscht hier die Form mindestens mit derselben Freiheit wie auf vokalem Gebiet in den erwähnten Ritornells, indem er ihr einen nicht nur musikalisch schönen, sondern auch durchaus individuellen Inhalt gibt. Sein musikalisches Denken und Empfinden ist in diesen Stücken nicht weniger eng mit den strengen Formen verwachsen wie bei Bach, ohne dessen langjähriges Studium die Kanons wohl nicht möglich gewesen wären. Ein fast selbständiger, sehr bedeutender Kanon ist auch No. 1 der „Nachtstücke“, op. 23. Im übrigen liebt Schumann die vorübergehende Verwendung des Kanons in sonst freien Sätzen.²⁾

Abgesehen von den bereits erwähnten Fughetten op. 126 und einzelnen zerstreuten Fugen und Fughetten finden sich nur noch zwei Stücke in alten Formen, eine Gigue in op. 32 und die Tokkata op. 7. Die Gigue ist im Gegensatz zu der alten Tanzform dieses Namens einteilig und erinnert nur noch durch den Rhythmus an sie. Im übrigen hat sie eine stark altertümliche Färbung, teils durch Imitationen, hauptsächlich aber durch Sequenzen mit Vorhalten, wie sie bei Bach überaus häufig anzutreffen sind. Die Tokkata besteht im Gegensatz zu Bachs Klaviertokkaten aus nur einem Satz und hat bei raschem Tempo eine gleichförmig laufende Bewegung, schließt sich also an die Bachsche Orgeltokkata an, nur daß in dieser zwischen das Laufwerk breite Akkordmassen treten können. Kurz nach dem Anfang bringt Schumann ähnliche Sequenzen wie in der Gigue, und vor der Rückkehr in den ersten Teil stehen prachtvolle Imitationen mit echt Bachschem, raschem Harmoniewechsel, die in Sequenzen über einem Orgelpunkt auslaufen. Die Tokkata gehört trotz der scheinbar spröden Form zweifellos zu Schumanns bedeutendsten Klavierkompositionen.

Mit der Erwähnung der Sequenzen haben wir den Punkt berührt, in dem Schumann, soweit es sich um Einzelheiten handelt, am meisten unter der Einwirkung Bachs steht. Die Sequenz spielt bei den Alten eine weit größere Rolle als in der neueren Musik. Dies hängt jedenfalls mit der imitierenden Schreibweise zusammen; denn die Sequenz ist sozusagen eine gleichzeitige Imitation aller Stimmen, wobei jede Stimme sich selbst imitiert. So nahe auch einerseits die Gefahr lag, an Stelle eines wirklichen Fortganges des Tonstücks Sequenzen treten zu lassen, so wirksam und charakteristisch konnten sie doch andererseits verwendet

¹⁾ No. 6 hat in der Mitte eine kleine Fugierung.

²⁾ Vgl. z. B. op. 2, No. 3, op. 6, No. 16, op. 23, No. 4. Wie sicher Schumann die Kanonform beherrschte, beweist auch der nur wenige Takte lange, aber sehr schöne Kanon über die Melodie des Liedes „An Alexis send' ich dich“, der zusammen mit einigen Kompositionen seines Freundes J. Knorr erschien.



werden. Bei Bach hebt die Sequenz fast regelmäßig eine bestimmte Dissonanz oder auch mehrere Dissonanzen hervor, indem sie entweder ausschließlich aus dissonierenden Akkorden besteht, oder indem wenigstens solche Akkorde auf die guten Takteile fallen. Schumann hat die unverwüstliche Kraft und Schönheit dieser Sequenzen und die Bewegungsfreiheit, die sie trotz ihrer Regelmäßigkeit dem Komponisten offenlassen, erkannt und reichlich ausgenützt. Am häufigsten bildet die Grundlage der Sequenz die Verbindung zweier Septimenakkorde, deren Grundtöne um eine Quarte voneinander entfernt sind.¹⁾ Auch Sequenzen, die aus Septimen- und Septnonenakkorden oder aus letzteren allein bestehen, kommen vor.²⁾ Selbstverständlich verlaufen die bisher angeführten Stellen nicht rein stimmenmäßig und akkordisch, sondern sie sind dem Charakter und Rhythmus des jeweiligen Stückes angepaßt. Es gibt aber auch Fälle, in denen die Figurierung als bereicherndes Element der Sequenz deutlich hervortritt.³⁾ Daß die in der Sequenz vorherrschende Dissonanz auch aus Vorhalten bestehen kann, haben wir bereits an der Gigue aus op. 32 gesehen. Sehr schön wird von dieser Möglichkeit auch in einer Fughette des gleichen Opus Gebrauch gemacht, an deren eigentümlich schwebendem Charakter die Sequenzfortschreitungen mit Vorhalten keinen unwesentlichen Anteil haben. Die Vorhalte können sich auch auf mehrere Stimmen verteilen, oder die Sequenz kann mittels dissonierender Durchgänge geschärft werden.⁴⁾ Nur eine andere Gestalt des Vorhaltes ist die Vorwegnahme des Grundtones der folgenden Harmonie durch den Baß, die bei Bach, der, wie kein anderer, Harmoniekreuzungen liebt, eine wichtige Rolle spielt. Auch sie hat Schumann übernommen und teils in Verbindung mit Sequenzen, teils für sich stehend, verwendet⁵⁾.

Noch stärker als bei Vorhalt und Vorwegnahme tritt ein harmoniefremder Ton beim Orgelpunkt hervor, der den älteren Instrumentalkomponisten bekanntlich geradezu unentbehrlich war. Obgleich ursprünglich für ein Instrument gedacht, das einen Ton in gleichmäßiger Stärke auszuhalten vermag, also für die Orgel, hat ihn Schumann doch mit Glück auch aufs Klavier übertragen. Was über dem Orgelpunkt vorgeht, ist bei ihm ebenso verschieden wie bei den Alten. Bald baut sich eine Sequenz

¹⁾ Vgl. z. B. op. 6, No. 13, op. 16, No. 1, No. 5, zweiter Teil, No. 7, op. 21, No. 2, No. 5, vorletzter Zwischensatz, No. 8, zweites Trio, op. 99, No. 2, op. 126, No. 2.

²⁾ Vgl. für den ersten Fall op. 15, No. 12, für den zweiten op. 23, No. 4.

³⁾ Vgl. op. 3, No. 1, mit der Figur im Alt, op. 23, No. 3.

⁴⁾ Vgl. für den ersten Fall op. 6, No. 4, für den zweiten „In der Nacht“ aus op. 12.

⁵⁾ Vgl. für den ersten Fall op. 21, No. 8 und No. 6, C-dur- und später H-dur-Teil (hier gehen nach Vorwegnahme der Tonika die übrigen Stimmen nicht unmittelbar in diese, sondern erst in die Unterdominante, ein besonders altertümlicher Zug), für den zweiten: Scherzo aus op. 32.

über ihm auf, wie in der besprochenen Tokkata, bald eine Imitation des Themas;¹⁾ bald dient er, wie sehr häufig bei den Alten, dazu, am Schlusse eines Stückes die Bewegung zur höchsten Steigerung zu bringen und zugleich zusammenzufassen;²⁾ zuweilen liegt er auch nicht im Baß, sondern in einer anderen Stimme³⁾. Ein sehr interessantes Beispiel, wie Schumann auch sonst von Bach gelernt hat, harmoniefremde Töne einzuführen und damit jene herbe und anregende Wirkung zu erzeugen, die wir der Kühnheit Bachs so oft zu verdanken haben, findet sich in einer Novellette, op. 21, No. 6, im fis-moll- und später im f-moll-Teil. Hier führt die Oberstimme eine Figur aus, in deren Verlauf sie harmoniefremde Töne berührt. Dadurch wird die Figur melodisch kraftvoll und tritt zugleich der Begleitung als selbständiger Faktor gegenüber.

Läßt sich hier die Beeinflussung noch teilweise auf Bach als Harmoniker zurückführen, so hat in anderen, aber nicht gerade häufigen Fällen, seine Melodiebildung an sich auf Schumann gewirkt. Den in dieser Hinsicht bereits erwähnten Fugenthemen wären etwa noch die Themen der Fughetten No. 2 und 4 aus op. 126 beizufügen. In op. 3, No. 6 geht ein Nonenvorhalt der Oberstimme nicht unmittelbar in die Oktave, sondern erst in den Leitton.⁴⁾ Man weiß, wie häufig dies bei Bach vorkommt. Sehr auffallend ist in op. 16, No. 7, zweiter Teil, die Figur:



Jeder wird in ihr die größte Ähnlichkeit mit Bachschen Orgelfiguren erkennen. Sie wird zuerst fugenähnlich beantwortet und dann motivisch weitergeführt.

Wenn sich auch in den angeführten Fugen- und Fughettenthemen rhythmische Züge finden, die Bach und seiner Zeit eigentümlich sind, wie Gliederung in zwei rhythmisch deutlich unterschiedene Teile, Unterbrechung durch Pausen, Wiederholung kleiner rhythmischer Figuren auf anderen Tonstufen, Beginn mit dem leichten Taktteil, so daß der schwere eine um so nachdrücklichere Betonung erhält, so hat doch Schumann im ganzen auch von der Rhythmik Bachs nicht viel angenommen. Ein

¹⁾ Vgl. op. 21, No. 5.

²⁾ Vgl. Präludium aus op. 99, mit echt Bachschen Harmonieen und Figuren.

³⁾ Vgl. op. 21, No. 2, d-moll Teil, wo er im Alt liegt und von Figuren umspielt wird.

⁴⁾ Man beachte übrigens auch die Führung des Tenors gegen die anderen Stimmen.

eigentümlicher Wechsel zwischen ungeradem und geradem Rhythmus, wobei letzterer durch übergreifende Synkopierung im Dreivierteltakt bewirkt wird,¹⁾ scheint eher auf die Gesangsmusik des 16. Jahrhunderts zurückzugehen.

Zweifellos von Bach entlehnt ist dagegen die synkopierte Führung des Basses in dem g-moll-Scherzo, op. 99, No. 13, zu Beginn des zweiten Teiles. Aber dieses Scherzo nimmt zusammen mit dem ersten der „Gesänge in der Frühe“, op. 133, eine ganz besondere Stellung ein. Beide Stücke sind, obgleich sie keine alten Formen repräsentieren, doch vielleicht das am wenigsten Moderne, was Schumann geschrieben hat. Freilich geht er auch hier in der Annahme einer fremden Schreibweise nicht so weit wie Mendelssohn z. B. in No. 3 der „Charakterstücke“, das durchaus Händelschen Geist atmet. Aber im ganzen betrachtet, erinnert nichts von Schumann unmittelbarer und stärker an Bach als das Scherzo (abgesehen vielleicht vom Trio) mit der Art seines Kontrapunktes, seinen Imitationen, seinen Rhythmen, seinen Harmonieen und dem Orgelpunkt am Schluß, und wieder in anderer Weise das erste Stück aus op. 133, das im wesentlichen nichts weiter ist als eine großartige Steigerung einer kleinen Melodie auf Grundlage einer majestätischen, nach Bachscher Art mit kühnen Dissonanzen geschmückten Harmonik, die fast mehr für die Orgel als fürs Klavier gedacht zu sein scheint.

Ganz vereinzelt treffen wir in Schumanns Klavierwerken auch Wendungen an, die eine Einwirkung der Vokalmusik des 16. Jahrhunderts vermuten lassen. Eine derartige Eigentümlichkeit auf rhythmischem Gebiet wurde bereits angeführt. Wahrscheinlicher ist die Einwirkung der alten Chormusik an einer Stelle der „Kreisleriana“.²⁾ Hier folgen die dritte, vierte, fünfte und erste Stufe von f-moll unmittelbar nacheinander, dabei die vierte mit erhöhter Terz. Also haben wir einen vollkommen dorischen Schluß vor uns, wie er im 16. Jahrhundert, da die Kirchentonarten noch in Kraft standen, sehr häufig war und wie ihn in unserer Zeit z. B. Brahms in ein- und mehrstimmigen Liedern verwendet hat. Kurz darauf stehen die fünfte und dritte Stufe von Es-dur nebeneinander, gleichfalls eine heute ungewöhnliche Dreiklangsverbindung. Es ist bei der Natur Schumanns, in der Musik und Poesie in besonders inniger Verbindung standen, durchaus nicht unmöglich, daß diese Altertümlichkeiten ihre Entstehung dem poetischen Werke verdanken, das die Komposition der „Kreisleriana“ anregte. Es waren dies bekanntlich die gleichnamigen Erzählungen von E. Th. A. Hoffmann, deren Held der Kapellmeister Kreisler ist. Dieser ist von schwärmerischer Begeisterung für die altitalienische Kirchen-

¹⁾ Op. 23, No. 3, Mittelsatz.

²⁾ Op. 16, No. 7, Es-dur Teil.

musik erfüllt, und so lag es nahe, auch in der Komposition etwas von dieser Musik erklingen zu lassen.

Wir müssen staunen, wie Schumann alle die besprochenen Einzelheiten völlig ungezwungen und stets am rechten Orte zuströmten, wie er sie mit seinem Eigensten zu untrennbaren Einheiten verschmolz, und wie sie ihn andererseits niemals dazu verführten, seine künstlerische Persönlichkeit zu verleugnen. Jetzt können wir auch verstehen, wie Philipp Spitta, zunächst in bezug auf Schumanns Werke in strengen Formen, sagen konnte: „Kein anderer Komponist der neueren Zeit hat es vermocht, die moderne Empfindungsweise so völlig mit der strengen älteren Form zu verschmelzen, diese Form so ganz aus dem Geiste unserer Zeit zu erneuern. In diesen Stücken spricht derselbe Schumann zu uns, den wir aus seinen anderen Werken kennen, seine Ideen fügen sich, wie von selbst, den strengen Anforderungen des polyphonen Satzes, und wiederum locken diese Anforderungen neue und eigenartige Ideen aus seiner Phantasie hervor. Man darf Schumann nicht einen schulmäßigen, wohl aber einen großen Kontrapunktiker nennen. Er gehört zu den wenigen Musikern der letzten hundert Jahre, denen die polyphonen Formen ein völlig natürliches Ausdrucksmittel ihrer Gedanken waren“. ¹⁾

Wir haben gesehen, daß zwischen Schumanns strengen und zahlreichen seiner freien Klavierwerke kein grundlegender Unterschied besteht, daß sie sich im Gegenteil einander stark nähern, und daher gilt von diesen, soweit sie überhaupt polyphon gehalten sind, das gleiche wie von jenen.

Mit Absicht haben wir uns bisher ausschließlich mit solchen Klavierkompositionen Schumanns beschäftigt, die sich in kleinen Formen bewegen; denn wie es sich bei allen in Betracht kommenden Tonsetzern des 19. Jahrhunderts beobachten läßt, so macht sich auch bei Schumann die Einwirkung der älteren Tonkunst vorwiegend in den einsätzigen Klavierwerken geltend. Das ist sehr natürlich; war doch gerade eine Menge neuer kleiner Formen die Errungenschaft der nachklassischen Richtung, also der Romantik, und konnte man sich in ihnen doch mit viel größerer Freiheit bewegen als in der von den Klassikern verhältnismäßig fest ausgeprägten Sonatenform. Das Neue, das die Romantik der vorangegangenen Epoche gegenüber suchte und fand, ist nach Form und Gehalt zum guten Teil gerade in jenen einsätzigen Klavierkompositionen niedergelegt, zu deren hervorragendsten Meistern Schumann gehört, und so spiegelt sich auch hauptsächlich in ihnen der Zug zur älteren Tonkunst wider. Das Verhältnis der kleinen Formen zum Sonatentypus hat sich bis auf den

¹⁾ Ph. Spitta, a. a. O., Seite 75.

heutigen Tag nicht geändert. Je größer und dabei je geschlossener die Form, so kann man im allgemeinen sagen, um so geringer der Einfluß der Alten. Speziell bei Schumann zeigt sich die zu den Wiener Klassikern hindrängende Tendenz der größeren Formen schon darin, daß er, wenn er sie anwendet, seinen oben charakterisierten polyphonen Stil etwas zurücktreten läßt, und darum schon werden naturgemäß die Anlehnungen an die Alten seltener.

Zwischen seinen einsätzigen Klavierstücken und seinen Sonaten stehen die Phantasie op. 17, aus der wir nur den Kanon im zweiten Satz zu erwähnen hätten, und vor allem seine Variationenwerke. In diesen hält er sich nicht an den von den Klassikern aufgestellten Typus, der in abwechslungsreicher Figurierung des in der Oberstimme liegenden Themas besteht, wozu freilich namentlich in den dem Thema der Tonalität nach entgegengesetzten Variationen auch weitere Umgestaltungen treten. Aber schon Beethoven war in höchst bedeutsamer Weise von dieser Art des Variierens abgewichen, nämlich in den Eroica-Variationen, sowohl in der Symphonie selbst als auch in dem den gleichen musikalischen Stoff behandelnden Klavierwerk op. 35. Ähnlich wie er hier nicht nur eine Melodie, sondern auch deren Baß selbständig variiert, und zwar vor dem Erscheinen der Melodie, stellt Schumann in den „Impromptus über ein Thema von Clara Wieck“, op. 5, dem Thema dessen Baß voran und unterwirft später (No. 10, Mittelsatz) die vier ersten Töne desselben einer selbständigen Variierung. Sie werden fugenmäßig behandelt, auch mit Engführung und Verkürzung. Dieser ganze Teil hat entschieden Bachsches Gepräge. Später, bevor das eigentliche Thema in seiner ursprünglichen Gestalt wiederkehrt, erscheint der Baß noch einmal allein. Auf die Verwandtschaft der Impromptus mit den Eroica-Variationen hat schon Spitta hingewiesen.¹⁾ Es ist aber keineswegs ausgeschlossen, daß Schumann auch Bachs „Aria mit 30 Veränderungen“ (die sogenannten Goldberg-Variationen) vorschwebte, die schon zu Anfang des Jahrhunderts neu gedruckt worden war. Den Alten lag die Variierung des Basses von jeher nahe. Auf diesem Prinzip beruhen verschiedene ihrer Tanzformen, wie das englische Round und namentlich Passacaglia und Ciacona. So spielt auch in dem unübertroffenen Variationenwerk Bachs der Baß mindestens die gleiche Rolle wie diejenige Melodie, die wir heute als das Thema bezeichnen würden. Es ist klar, daß diese Art der Variierung der Phantasie unendlich mehr Freiheit läßt, als die bloße Figurierung; denn zu dem Baß können immer wieder neue Ober- und Mittelstimmen erfunden werden.

Die Freiheit, mit der Schumann seinen Themen gegenübersteht

¹⁾ A. a. O., Seite 71.

(auch in den Variationen für zwei Klaviere, op. 46, die keine spezielle Einwirkung der Alten aufweisen), indem er sie zu neuen Melodien umbildet oder streckenweise auch ganz fallen läßt, hat er vielleicht von Bach übernommen. Aber besonders auf die „Aria“ scheint mir sein bedeutendstes Variationenwerk, zugleich eine der gewaltigsten Klavierkompositionen der nachbeethovenschen Zeit überhaupt, hinzuweisen, nämlich die Symphonischen Etüden, op. 13. Wie Bach legt er das Thema nicht nur in den Baß, so im ersten Teil der zweiten Variation, sondern auch in Mittelstimmen. Zu Anfang des zweiten Teiles der gleichen Variation bringt es der Tenor (wenn es uns bei der nicht festen Stimmenzahl des modernen Klaviersatzes erlaubt ist, diesen Ausdruck zu gebrauchen), und in der folgenden hat er eine vollständige Melodie, die durch Themaumbildung entstanden ist. Wie Bach in der „Aria“ über das Thema Kanons der verschiedensten Art schreibt, so ist bei Schumann die vierte Variation ein Kanon zwischen Oberstimme und Baß, und auch die fünfte beginnt kanonisch. Auf Bach deutet auch eine sehr eigentümliche rhythmische Umbildung des Themas. Ursprünglich im geraden Takt stehend, erscheint es, übrigens auch melodisch stark umgebildet, in der neunten Variation im Dreisechszehnteltakt. Nehmen wir zu alledem hinzu, daß die erste Variation in ihrem zweiten Teil Sequenzen mit Vorhalten enthält, und daß die achte mit ihren Imitationen, Sequenzen, Vorhalten und Trillern nahezu den Charakter eines Bachschen Tonstückes hat, so ergibt sich, daß der Einfluß des alten Meisters auf die Symphonischen Etüden, also auf Schumanns Variationskunst, noch ein sehr bedeutender ist.

Ganz anders verhält es sich dagegen mit seinen Sonaten. Schumann hat drei geschrieben; aber für uns kommt nur der letzte Satz der f-moll Sonate, op. 14, in Betracht. Aus dem Untertitel dieses Werkes, „Concert sans Orchestre“, könnte man eine Verwandtschaft mit Bachs Italienischem Konzert vermuten, das ja auch für Klavier allein geschrieben ist. Aber eine solche Verwandtschaft besteht nicht. Wir können vielmehr nur eine einzelne, aber sehr wirksame Anlehnung an Bach feststellen. In dem Presto erscheint bei „Con anima“ in der rechten Hand eine Sequenz, die in der linken imitiert wird. Dabei ergeben sich Vorwegnahmen und andere harmoniefremde Töne. Ähnlich ist das Folgende gestaltet. Aber trotz ihrer echt Bachschen Härte fällt die ganze Stelle nicht aus dem Zusammenhang heraus.

Noch weit mehr als in den Klaviersonaten nähert sich Schumann in seiner Kammermusik den Klassikern, auch hierin mit der allgemeinen Entwicklung übereinstimmend. Bekanntlich lassen sich in seinem Schaffen mit ziemlicher Schärfe zwei Perioden unterscheiden: eine mehr romantische, in der er fast ausschließlich die Klavierkomposition und vorzugsweise kleine Formen pflegte, und eine mehr klassische, mit 1841 beginnend, in

der er sich der Kammer- und Konzertmusik zuwandte. Wird sich also auch für seine Kammermusik nur geringe Einwirkung der älteren Tonkunst erwarten lassen, so sind die Fälle, in denen sie hervortritt, doch von keineswegs zu unterschätzender Bedeutung.

In seinem dritten Streichquartett, A-dur, bringt Schumann im „Quasi Trio“ des Finale die Umbildung des ersten Teiles einer Bachschen Gavotte, die in der sechsten der Französischen Suiten steht. Aber so unverkennbar auch die absichtliche Entlehnung ist, so hat er doch den kleinen Satz durch Änderungen in Melodie, Harmonie, Modulation und Periodisierung durchaus zu seinem Eigentum gemacht, schon abgesehen davon, daß er seine Verwendbarkeit inmitten der modernen Umgebung erkannte. Spitta, der auf diese Herübernahme aufmerksam machte¹⁾, hat auch gezeigt, daß im Klavierquartett op. 47 das Thema des Andante aus Gedanken des Largo der fünften Violinsonate von Bach hervorgegangen ist²⁾. Die herrliche, weit geschwungene Melodie wird von Violine und Bratsche imitierend und mit Engführungen behandelt. In einer ganz ähnlichen Weise, die den Alten abgelauscht ist, kontrapunktieren im langsamen Satz des Trio op. 80 Violine und Violoncell gegeneinander. Der dritte Satz dieses Werkes ist durchweg als zweistimmiger Kanon gehalten, an dem sich die Instrumente wechselweise beteiligen.

Wenn Spitta von dem Klavierquartett sagt: „Es hat viel von Bachschem Geiste in sich“, so bezieht sich das außer auf das Andante namentlich auf den letzten Satz, dessen Thema:



von vornherein auf kontrapunktische Behandlung angelegt ist. Zunächst wird aus dem zweiten Teil desselben ein fugenähnlicher Abschnitt gestaltet. Nach der Seitengruppe, also zu Beginn der Durchführung, erscheint das erste Motiv und dann das ganze Thema enggeführt. Der Übergang zum Anfang wird mit einer Engführung des veränderten ersten Motives bewerkstelligt. Der Durchführungsteil wird später transponiert wiederholt, und gegen Schluß des Satzes erklingen nach einer Fermate die beiden Motive des Themas gleichzeitig, das erste noch dazu in Engführungen. Von ähnlichem Charakter, aber wohl von noch größerer Kraft ist das Finale des Klavierquintetts, op. 44, von dem Moment an, wo nach einer mächtigen Steigerung und Spannung das Hauptthema des ersten Satzes wieder eintritt, das nun aber nicht, wie dort, homophon gehalten ist, sondern fugiert wird. Noch wäre der Schlußsatz der Violinsonate, op. 105, zu erwähnen,

¹⁾ A. a. O., Seite 83.

²⁾ A. a. O., Seite 84, und J. S. Bach, 1. Band, Seite 723.

in dem fast durchweg imitatorische Arbeit herrscht. Besonders altertümlich erscheint sie in dem Abschnitt, der, einen neuen Gedanken einführend, dem Gesangsthema vorangeht und gegen Ende des Satzes wiederkehrt.

Sowohl im Hinblick auf das, was oben über die großen Formen gesagt wurde, als auch auf die Beschaffenheit des modernen, d. h. des von den Klassikern und den Romantikern verwendeten Orchesters, die der polyphonen Schreibweise nicht günstig ist, ist es begreiflich, daß sich der Einfluß der Alten auf Schumanns Orchesterwerke fast gar nicht mehr erstreckt. Eine Ausnahme bildet der vierte Satz der Es-dur Symphonie, ein feierlich-ernstes Stück im gebundenen Stil, das offenbar die Veranlassung war, die Symphonie auf fünf Sätze zu erweitern. Zuerst wird im Vierhalbetakt gleichsam über das Thema präludiert. Hierauf folgt im Dreihalbetakt seine eigentliche Behandlung mit fortwährenden Engführungen und unter Einstreuung eines Motives, das bereits in der Einleitung vorkam. Der Abschnitt schließt auf der Dominante, und nun ertönt in der Oberstimme, wieder in der ursprünglichen Taktart, gleichsam ein Cantus firmus, der aus dem Thema entwickelt ist, und zu dem die Mittelstimmen figurieren. Die Coda bringt einen neuen Gedanken.

Es ist interessant zu erfahren, daß Schumann die Anregung zu diesem Satze, der doch, wie er uns vorliegt, völlig aus sich selbst verständlich ist, von außen her kam. Während jetzt einfach „Feierlich“ darübersteht, sollte die Überschrift ursprünglich lauten: „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie.“ Schumann dachte dabei an die Feier der Kardinalserhebung des Erzbischofs Geißel, der er im Kölner Dome beigewohnt hatte,¹⁾ daher also Stil und Haltung des Satzes. Sicher ist es kein Zufall, daß es in so entgegengesetzten Gattungen wie Symphonie und Lied außermusikalische Vorstellungskreise waren, die Schumann zur Anlehnung an die Alten trieben, während diese in seinen Klavierkompositionen, namentlich in den kleinen Formen, aber auch noch in seiner Kammermusik aus rein musikalischer Eingebung hervorging. Bei seinem polyphonen Klavierstil lag trotz seiner Neuheit nichts näher, als ihn aus den Schätzen der Bachschen Tonkunst zu bereichern, und was Schumann am Klavier errungen hatte, übertrug er gelegentlich auch auf andere Gebiete seines Schaffens.

Weder als Klavierkomponist noch in seiner Totalität wäre er ohne Bach und ohne die Wiedererweckung der älteren Tonkunst geworden, was er ist, und indem wir uns Tatsachen wie diese klarzumachen suchen, erweitern wir unser Verständnis für den Entwicklungsgang der Kunst und gewinnen zugleich einen, wenn auch nur bescheidenen, Einblick in die Geisteswerkstatt des schaffenden Künstlers.

¹⁾ Philipp Spitta: Ein Lebensbild Robert Schumanns, Seite 82.



Ich bleibe bei der Kunst, ich will bei ihr bleiben, ich kann es und muß es . . ." schrieb Schumann begeistert an seinen Lehrer Wieck, als es ihm endlich (1830) gelungen war, sich von dem ihm aufgezwungenen Studium juris frei zu machen. Ihn hatte der Himmel nun einmal zu „keinem Amtmann“ bestimmt. Schon als Gymnasiast hatte er sich in glühender Begeisterung in den Dienst der Musik gestellt und war als echter Autodidakt alsbald mit vollen Segeln losgefahren, zur großen Freude seines Vaters, der den bitteren Zwiespalt zwischen künstlerischen Neigungen und unerbittlichem Brotstudium am eigenen Leibe hatte erfahren müssen und seinen Sohn gern vor ähnlichen Enttäuschungen bewahrt hätte. Doch der Vater war unerwartet 1826 gestorben, und die weniger weitblickende Mutter dachte in erster Linie an eine sichere Lebensstellung für ihren Sohn, die ihr dessen künstlerische Liebhabereien nicht zu gewährleisten schienen. Robert bezog daher nach absolviertem Abiturientenexamen (1828) die Universität Leipzig und später Heidelberg, um das Studium der Rechte zu betreiben. Doch mit „der kalten Jurisprudenz, die einen bei dem Anfang schon niederschmettert durch ihre eiskalten Definitionen," konnte er sich nicht befreunden, und die alma mater sah ihn während der fünf Studiensemester, die mit gleichgesinnten Freunden froh genossen oder am Klavier verträumt wurden, nur selten in ihrem Bereich. In Friedrich Wieck hatte Schumann inzwischen auch einen Lehrer gefunden, der sein ungestüm vorwärtsdrängendes künstlerisches Talent zum erstenmal in geregelte Bahnen lenkte. Als er nun gar noch Ostern 1830 in Frankfurt a. M. den Geigen-Wundermann Paganini hörte, dessen Spiel in ihm einen unvergeßlichen Eindruck hinterließ, da stand sein Entschluß unerschütterlich fest, sich auch als Virtuose die Welt zu erobern. Das günstige Urteil Wiecks über seine künstlerische Begabung gab bei der Mutter schließlich den Ausschlag, und jubelnd traf er im Oktober 1830 wieder in Leipzig ein, um sich nun ganz seiner geliebten Muse zu weihen. Doch der eigene Feuereifer setzte gar bald seinem Streben ein unerfreuliches Ziel und begrub für immer seine kühnen Virtuosenpläne. Von dem Wunsche beseelt, seine Fingertechnik schneller



zu fördern, verfiel er auf eine eigenartige Fingertrainierung, die die Unabhängigkeit der einzelnen Finger bewirken sollte. Er zog den Mittelfinger der rechten Hand in einer Schlinge in die Höhe, während er mit den anderen übte. Die Folge dieses Experimentes war eine Sehnenzerrung, die eine Lähmung des rechten Mittelfingers, zeitweise der ganzen Hand, nach sich zog und ihm ein weiteres Klavierstudium unmöglich machte. Schumann war damals in hellster Verzweiflung, er schloß sich mehrere Tage in sein Zimmer ein, verweigerte jede Nahrungsaufnahme und brütete dumpf vor sich hin. In dieser düsteren, verzweifelten Stimmung hielt ihn einzig und allein der Glaube an sein kompositorisches Können aufrecht, und die Möglichkeit, sein tiefes Leid in Tönen aufzulösen, gab ihm den Lebensmut zurück. Damals tauchte der Plan in ihm auf, sein eigenes Unglück, diese entsetzlichen Tage und Stunden, die er soeben durchlebt, in Musik zum Ausdruck zu bringen, ein Vorhaben, das er einige Jahre später in seinen „Études symphoniques“ ausgeführt hat, in denen er, wie er selbst einmal sagt, „den Trauermarsch nach und nach zu einem recht stolzen Siegeszug gesteigert hat“. Bei seiner Familie jedoch, die natürlich an seine künstlerische Zukunft damals keineswegs glaubte, galt dieser nochmalige Umschwung in der Laufbahn Roberts, der als Jurist begonnen, als Virtuos gescheitert und nun glücklich beim Komponisten gelandet war, als sehr bedenklich, und er wurde in der ganzen Verwandtschaft den Kindern als „abschreckendes Beispiel“ vorgehalten: „Nehmt euch ja kein Beispiel an Robert, aus dem ist ja auch nichts geworden.“ — —

Die „Études Symphoniques“, die Schumann seinem englischen Freunde William Sterndale Bennet gewidmet hat, bestehen aus dem Thema, elf Variationen und einem glänzenden Finale. In Schumanns Nachlaß fanden sich später noch fünf weitere Variationen über das gleiche Thema vor, die wir jedoch hier außer Acht lassen dürfen.

Das Thema ist bekanntlich nicht von Schumann, sondern stammt von dem Adoptivvater seiner Jugendgeliebten Ernestine, dem Hauptmann von Fricken. Die schwermütige, klagende Melodie griff Schumann gewaltig ans Herz und weckte in ihm lebhaft die Erinnerung an die überstandene Pein. Mit Begeisterung griff er sie auf, um sie mit unerhörter Kühnheit und Ideenfülle umzugestalten. Gewitterschwül beginnt der absteigende cis-moll Dreiklang, während der aufsteigende A-dur Dreiklang, der schließlich nach E-dur führt, ein wenig zu versöhnen scheint. Doch schweren Tropfen gleich fallen die Töne nach cis-moll zurück (sehr bedeutungsvoll zu spielen!), und grollend (Triller auf gis) kehren die ahnungsvollen Dreiklänge wieder. Der Dominantseptakkord auf a durchbricht unerwartet wie mit einem Aufschrei die düstere Stimmung, und mit einer Frage an das Schicksal schließt das inhaltreiche Thema ab.



I. Variation. Erster Teil: Schumann versucht den Gedanken, seinen Beruf aufgeben zu müssen, zu vergessen. Er kombiniert ein fugenartiges Motiv, das zwar auch in cis-moll erklingt, aber das vorangegangene Thema (dieses verkörpert stets den vorhin ausgesprochenen Gedanken) ganz außer Acht läßt. Da, ein kleines Ritenuto, und das Thema bricht wieder in langgehaltenen Tönen durch. Unwillig beginnt er zu modulieren und versucht dem Gedanken zu entschlüpfen.

Zweiter Teil: Wieder beginnt das Fugenmotiv. Er moduliert ganz planlos, doch plötzlich ist er, ohne es zu wollen, wieder in cis-moll angelangt, und das Thema steht von neuem ganz klar vor seinen Augen. Unruhe, Hast ergreifen ihn; wie zuvor vor dem Gedanken fliehend, schließt er ab. (Diese Variation muß ganz ohne Pedal, beinahe gespensterhaft gespielt werden, dabei muß das Thema wie ein roter Faden durchleuchten!)

II. Variation. Erster Teil: Schumann sinnt auf eine ganz neue Melodie. Es gelingt, er gerät in Eifer. Überall sprießen neue Töne hervor, die Finger scheinen gar nicht mehr folgen zu können. Er springt rechts zu den unglaublichsten Tönen nach oben. Dabei faßt er das Thema jetzt in den Mittelstimmen, die es bald nach oben und bald wieder zurücktragen. Unisono schließt dann dieser herrliche, von größter Leidenschaft durchglühte Satz. Als er fertig ist, bemerkt er plötzlich den Baß in der linken Hand, und das unheilvolle Thema flimmert wie aus Feuer erzeugt in seiner ganzen Macht und Pracht vor seinen Augen.

Zweiter Teil: Ganz verwirrt tastet er in der linken Hand wie ein Somnambuler umher und trifft die Notenköpfe, die er rechts zu verstecken meint. Es springt die Linke über die Rechte. Immer aufgeregter kehrt er zu dem ersten Thema zurück, das unisono bald oben, bald in den Mittelstimmen, zuletzt wieder in vierfacher Verdoppelung erscheint und so wie das erstemal abschließt.

III. Variation. Erster Teil: Flatternde Genien scheinen ihn schmeichelnd zu umgaukeln, während links das Thema in ganz anderer Gestalt erscheint.

Zweiter Teil: Er versucht diese immer wieder entfliehenden Geister festzuhalten, doch es gelingt ihm nicht, denn — es war nur ein Traum!

IV. Variation. Ein Kampf mit dem herausfordernden Schicksal beginnt. Man betrachte den Canon, das Thema erscheint zyklopenartig und in doppelter Gestalt. Eines folgt unmittelbar dem anderen. (Es muß dynamisch festgehalten werden, in vollem *ff* muß man stets das eintretende Motiv heraushören.)

V. Variation. Erster Teil: Sie beginnt leichtfüßiger, doch hier steht ihm ein widersprechender Geist gegenüber: auf jedes Wort folgt gleichsam ein Widerspruch (links immer zu betonen), manchmal hört man

sogar Zwiespalt, Uneinigkeit heraus — zuletzt (bei den hüpfenden Noten) glaubt man eine entfliehende Gestalt zu sehen.

Zweiter Teil: Hier beginnt es mit einer energischen Mahnung, Vorwürfe, Zurechtweisung folgen — dann wieder diese streitenden Stimmen. Das Ganze ist gewissermaßen als ein Gespräch Schumanns mit einem Freunde aufzufassen (es ist derselbe, mit dem er später [VIII. Variation] einen Zweikampf hat). Es handelt sich natürlich um die Berufswahl für seine Zukunft.

VI. Variation. Durch das Vorhergegangene ist er so erregt, daß ihm das Thema (der Unheilgedanke) in vierfacher Gestalt und viermal so groß erscheint (viermal wird jede Note hintereinander in der Entfernung von zwei Oktaven angeschlagen, vielmehr gehämmert — keine Note darf verschluckt werden). Sein ganzes Bewußtsein ist von diesen vier Tönen durchdrungen; es ist ihm unmöglich, etwas anderes zu denken oder zu sehen — er ist der Verzweiflung nahe!

VII. Variation. Erster Teil: Während Schumann in dieser Erregung ist, pocht man draußen an die Tür — man hört ganz deutlich die Rufe: „Mach' auf, mach' auf!“ Eine unwillige Antwort von innen (C-dur Stelle piano). Man droht von außen, die Tür zu erbrechen (Forte-Stelle C-dur). Er schiebt den Riegel vor, verbarrikadiert den Eingang mit allerhand Möbeln und will nicht öffnen.

Zweiter Teil: Man rüttelt wiederholt mit Gewalt an der Tür (zuerst in A, dann in C). Diese scheint zu wanken (Orgelpunkt auf C, dann auf H); jetzt hört man einen Schlüssel drehen (es geht nach E-dur). Im Innern der Widerstand — von außen die Gewalt. Ein Ruck (Oktavenstelle)! Die Möbel poltern durcheinander; alles kracht zusammen; Schumann ist überwältigt.

VIII. Variation. Erster Teil: Es entspinnt sich ein Zweikampf mit einem seiner Freunde, den er, lebensüberdrüssig, mit Absicht herausfordert. Man sieht die Waffen blitzen, hört die Säbel klirren. Sie laufen gegeneinander und wieder zurück; dieses wiederholt sich mehrere Male; der Hauptkämpfer ist bereits verwundet, man sieht das Blut rieseln (Triller).

Zweiter Teil: Es beginnt von neuem der Kampf mit heftigen Angriffen von beiden Seiten; zuletzt bricht Schumann schwerverwundet zusammen.

IX. Variation. Erster Teil: Eine schwere Krankheit befällt ihn. Er spricht im Fieber von Geistern und Gespenstern, die ihn zu überfallen drohen (Gespensterhaft kurze, in schnellstem Tempo dahingleitende Akkorde.)

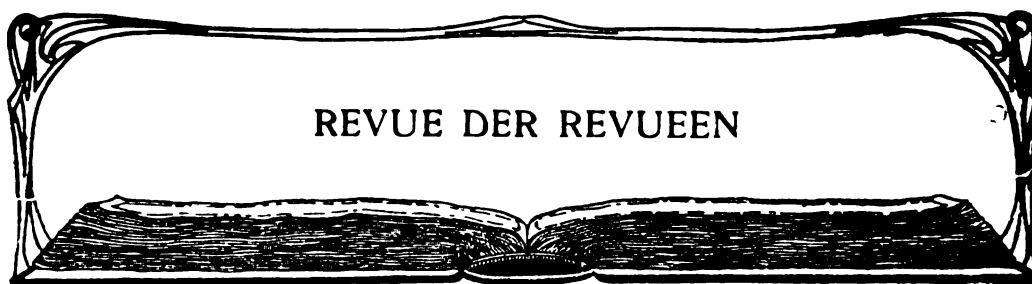
Zweiter Teil: In seinem Gehirn hämmert es, der Puls pocht beinahe hörbar. Er versucht einen Gedanken festzuhalten (der nachklingende Ton in der Oberstimme, dann in der Mittelstimme). Zuletzt stürmt es in fiebernder Hast nach E, das Fieber schüttelt den Kranken mit Gewalt. Die Gefahr steigt rapid. Dann scheint die Krisis überstanden (die zurückfallenden Akkorde gebrochen spielen). Eine Wolke verhüllt den Genesenden (verminderter Septakkord). Er schläft.

X. Variation. Die Genesung schreitet nur langsam vorwärts, da der Kranke sich wieder mit seinen früheren Gedanken quält. Er hat seinen Beruf verfehlt. Was soll er nun anfangen, wozu noch kämpfen? Seine Familie hat ihn als abschreckendes Beispiel hingestellt. Um etwas Neues anzufangen, sei er zu alt. Solche Gedanken beschäftigen ihn unausgesetzt.

XI. Variation (die Himmlische genannt). Er ist ganz aufgelöst in Tränen — er spricht mit sich selbst (zweistimmige Stelle). Er sucht die Zweifel zu beschwichtigen, zwei Seelen zu vereinigen: die Virtuosen- und die Komponistenseele. Dabei gerät er in Leidenschaft.

Zweiter Teil: Doch der Schmerz der Trennung von seinem geliebten Klavier ist zu groß, die Stimmen in seinem Innern stürmen auf ihn ein (gis-moll *ff*). Er beginnt zu wanken (ungleiche Rhythmen); er ist überwältigt, die Tränen fließen unaufhörlich. In größter Wehmut schließt diese ergreifende Episode.

Finale. Nicht die traurige Vergangenheit — sie ist für immer ausgelöscht — lediglich die Zukunft liegt jetzt vor seinen Augen. Die Studienzeit in Heidelberg, die herrliche Jugendzeit taucht in seinen Gedanken wieder auf (man hört den burschikosen Ton aus jeder Note). Von Anfang bis zu Ende sieghaft, leichtsinnig, heiter, übermütig — nur leichte Wolken trüben zeitweise den Himmel. (Die Grundstimmung [das Thema] huscht jedesmal vorüber, wenn irgend etwas Trübes oder Beunruhigendes dazwischen kommt.) Man höre z. B. die von Heiterkeit übersprudelnde Begleitung im dritten Absatz, die sich später übermütig zu einem regelrechten Kontrapunkt umformt. Hier scheint sich sogar eine Liebesgeschichte (vierter Absatz Es-dur, das leidenschaftliche Motiv) abzuspielen. Doch das Gleichgewicht geht nicht verloren, ein neues Thema tritt hier orgelpunktartig dazwischen — ist es nicht das erste Motiv, der unheilvolle Dreiklang? Aber jetzt in Dur, bald rechts, bald links sekundierend, ist er kaum wiederzuerkennen. (Die punktierten Sechszehntel müssen übermäßig scharf akzentuiert werden, besonders zum Schluß, wo das erste Thema wieder vorbereitet wird.) Man glaubt aus der Ferne (piano beginnend!) eine Schar Studenten herannahen zu sehen, die immer näher kommen, in vollem Wichts. Trompeten erschallen, Vivatrufe ertönen. Jetzt sind sie da, und ein ungeheurer Jubel setzt ein. Man fühlt in dem ganzen Stück, daß die Lebenskraft zurückgekehrt ist und mit ihr der Drang zu schaffen. Schumann fühlt sich wie neugeboren. Bei jeder Wiederholung aller oben angeführten Episoden (sie kehren dreimal wieder!) steigert sich sichtlich das Wohlbehagen, eine innere Ruhe ist eingetreten trotz der äußeren Lebhaftigkeit. Der Humor sprudelt über, als am Schluß sogar anstatt des erwarteten „Moll“ ein „Dur“ erscheint (das durchgehende B-dur). Der Übermut ist selten so trefflich dargestellt worden, wie hier auf den letzten Seiten. Die Tonarten stürmen durcheinander — alles ist erlaubt, die Freiheit siegt.



REVUE DER REVUEEN

Aus Musikzeitschriften

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIK - GESELLSCHAFT

(Leipzig), Jahrgang X, Heft 6–12 (1909, März–September). — Heft 6: „Josef Lanners Fortleben im Volksliede“ von Raimund Zoder. (Fortsetzung einer in Heft VIII, 1, Oktober 1906, begonnenen Untersuchung von Volksliedern, die Lannersche Melodien enthalten.) — „A Schubert Song Analysed“ (Analyse eines Liedes von Schubert) von Donald Francis Tovey. Über Schuberts „Viola“. — „Notiz über den Nachlaß Agostino Steffani's im Propaganda-Archiv in Rom“ von Alfred Einstein. — Heft 7: „M. Maurice Ravel“ (französisch) von M.-D. Calvocoressi. — „Impressions of Strauß's ‚Elektra‘“ (Eindrücke von Strauß' „Elektra“) von Alfred Kalisch. — Unter den Notizen steht unter dem Titel „Mieczyslaw Karłowicz“ eine Lebensbeschreibung des im letzten Winter von einer Lawine verschütteten polnischen Komponisten (geboren 1876) von Adolf Chybinski. — Heft 8: „Friedrich Wilhelm Zachow als dramatischer Kantatenkomponist“ von Alfred Heuß. — „Saint Cecilia as Musical Saint“ (Sankt Caecilia als Musikpatronin) von R. E. Brandt. Kurze Mitteilungen über Darstellungen der Heiligen Caecilia aus dem 6., 13. und 15. Jahrhundert. — „Zur Cembalofrage“ von Karl Nef. Der Verfasser spricht gegen R. Buchmayer die Ansicht aus, daß das Wohltemperierte Klavier nicht für das Klavichord, sondern für das Cembalo bestimmt sei. Dann nennt er das Erwachen des „historischen Sinnes“ „eine der größten Errungenschaften unserer Zeit“ und fordert, danach zu streben, daß wir die Werke Bachs und anderer alter Meister so zu hören bekommen, „wie sie zu ihrer Zeit geklungen haben“. „Ich halte es für die hohe und heilige Pflicht der Musikwissenschaft, rigoros nach historisch richtigen Aufführungen der Meisterwerke zu streben, sie als unabweisliche Forderung in ihr Programm aufzunehmen. In 999 von 1000 Fällen wird es sich dann übrigens ergeben, daß die wirklich originalgetreue Form auch die schönste ist, denn das Wesen der klassischen Kunst ist es ja, daß Form und Inhalt sich decken und die kleinste Änderung das Bild verschiebt und den Gesamteindruck trübt.“ — Heft 9: Auf diesen Aufsatz antwortet Richard Buchmayer unter dem Titel: „Zur Cembalofrage“, er „habe gezeigt, daß im Gegenteil gerade diejenigen Meister, die am direktesten auf Seb. Bach eingewirkt haben, das Klavichord vor dem Cembalo bevorzugt haben, daß sie die Mängel des stärkeren, aber ausdruckslosen Cembalos wohl erkannt haben, daß der ihren Spuren nachgehende Bach seinen Klavierstil am Klavichord gebildet hat...“ Gegen die oben zitierten Sätze Nefs wendet Buchmayer ein: „Lehrt denn aber nicht die Musikgeschichte, daß jeder kühne Neuerer die Fesseln der Praxis gesprengt hat, daß er von seinen Zeitgenossen ebendeshalb nicht verstanden worden ist, weil seine Werke mit der bisherigen Technik, mit den bisherigen Kunstmitteln nicht richtig wiedergegeben werden konnten? Ist denn nicht fast jeder Fortschritt im Instrumentenbau durch den vorwärtsdrängenden Geist der Komponisten zustande

gekommen? Gewiß ist es äußerst erstrebenswert, daß wir die im 17. und 18. Jahrhundert geltende Praxis (ganz besonders die der Ensemblesmusik) genau kennen lernen und damit den Boden, in dem die Werke der damaligen Meister wurzelten, die Klangmittel, die der schaffenden Phantasie die nächste Anregung gaben, wiedergewinnen. Wie kann aber jemand behaupten, daß die Phantasie notwendig auf diese nächsten Mittel beschränkt geblieben sein müsse! Wie kann man glauben, daß so ausnahmsweise Genies wie Bach auf das Niveau ihrer Mitwelt herabgedrückt werden dürfen! . . . Sollen wir künftig Shakespeare's Dramen ohne Dekorationen aufführen? . . . Sollen wir trotz der Klagen, die schon ältere Meister als Bach über die Mangelhaftigkeit ihrer Klavierinstrumente ausgestoßen haben, die Bachschen Werke dafür büßen lassen, daß das Pianoforte nicht 50 Jahre früher zur Ausbildung gelangt ist? . . . Sollen wir Beethovens f-moll Sonate op. 57, für die selbst die Klangkraft unseres jetzigen Instruments nicht völlig ausreicht, wieder auf einem alten Wiener Flügel vortragen? . . . Hat Bach seine Werke geschrieben, damit sie später einmal als „geschichtliche Quellen“ dienen sollten? Wer sie als geschichtliche Quellen studieren will, der möge sich in die Bibliothek bemühen und Einsicht in die Manuskripte nehmen! Sollen aber die Bachschen Werke aufgeführt werden, so greifen die künstlerischen Forderungen Platz, die in erster Linie dahin gehen, soviel als möglich dem Gehalt der Werke gerecht zu werden.“ — Ludwig Riemann untersucht in dem Aufsatz „Der Volksgesang zur Zeit der Kirchentonarten“ die Fragen: „Nach welcher musikalischen Tradition mag das Volk vor dem 14. Jahrhundert seine Weisen gesungen haben? In welchem Verhältnis stand der Volksgesang des 14.—16. Jahrhunderts zur Kirchenmusik? Wie lassen sich die damaligen Aufzeichnungen einzelner Volkslieder in Kirchentonarten erklären?“ Am Schluß sagt er: „Aus meinen Darlegungen geht hervor, daß die Tonkunst wohl aus dem Volksliede geschöpft, aber nicht umgekehrt. Dieser Überzeugung muß die Frage folgen: nach welchen Vorbildern hat sich denn der Volksgesang entwickelt? . . . Wie sich heute die Ornithologen noch nicht darüber einig sind, ob der Vogel aus sich selbst das Singen lernt oder mit Hilfe der Nachahmung, wird auch die Erforschung der Entstehungsursachen unseres Volkstonsystems vorläufig ein ebenso ungelöstes Rätsel bleiben, wie die Entstehungsursachen der verschiedenen Sprachidiome.“ — „New Works in England. V“ (Neue Werke in England 5. Kapitel). Anonyme Besprechung von Frederik Corder's „Elegy“, E. W. Naylor's preisgekrönter Oper „The Angelus“, Alick Maclean's Kantate „The Annunciation“ und Edward Elgar's Symphonie in F. — „The London ‚Worshipful Company of Musicians‘“ (Die Londoner „Ehrbare Genossenschaft der Musiker“). — Heft 10: „Resolutionen, die auf dem dritten Kongreß der I. M.-G. gefaßt wurden.“ — „Die Wiener Haydn-Zentenarfeier und der dritte Kongreß der I. M.-G.“ von Alfred Heuß. (Ausführlicher Bericht.) — „The ‚Trojans‘ of Berlioz“. — „Vom Mainzer Musikfest“ von Herman Roth. — „Das neunte Kammermusikfest in Bonn“ von L. Scheibler. — Heft 11/12: „Nordische Musikinstrumente im Musikhistorischen Museum zu Kopenhagen“ von Hjalmar Thuren (mit Abbildungen). — In dem Aufsatz „Glarean's Erwiderung“ sucht E. St. Willfort nachzuweisen, daß Hugo Riemann irrtümlich glaube, die in seiner Schrift „Verloren gegangene Selbstverständlichkeiten in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts“ ausgesprochenen Anschauungen durch das Werk „Dodekachordon“ von Glarean (1547) stützen zu können. — „The Zither (Bavarian Highlands)“ (Die Zither im bayerischen Hochland) von Charles Maclean. — „Aufführungen älterer Kompositionen in Berlin



während des Winters 1908/09 von Hugo Leichtentritt. — „Zwei Briefe Emanuel Aloys Försters“ (an seinen Schwiegersohn Graf Contin, vom Jahre 1821), mitgeteilt von Franz Ludwig. — „Verzeichnis älterer, seltener aufgeführter Musikwerke 1908/09“.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 1909, No. 8—19. — No. 8:

In dem Aufsatz „François Frédéric Chopin“ untersucht August Spanuth eingehend den Charakter der Chopin'schen Musik. Am Schluß sagt er: „Wer ihn . . . für einen weibischen, morbiden Salonhelden hält, beweist damit nur, daß er ihn nicht kennt und seine Musik nicht versteht. Chopin war vielmehr eine echte Herrennatur, mit einem ungewöhnlichen Maße moralischen Mutes ausgestattet. Wäre er ein Weichling gewesen, woher hätte er den Mut zu seiner revolutionären Klavierbehandlung nehmen sollen?“ — No. 9: In dem Aufsatz „Marcella Sembrich“ feiert August Spanuth die genannte Sängerin „als einzige lebensvolle und maßgebende Repräsentantin“ des „bel canto“. — No. 10: „Das Problem der Oper“ untersucht Leopold Schmidt. — No. 11: In dem Aufsatz „Kritiker auf Reisen“ sagt August Spanuth, daß es sehr gut sei, wenn ein Musikkritiker auch einmal ein Konzert in einer andern Stadt höre, und berichtet dann über ein Münchener Konzert von Arthur Friedheim. — No. 12: Unter der Überschrift: „Ein Sonnenblick“ berichtet August Spanuth über die Stiftung des Kontrabassisten Sergei Kussewitzky und seiner Gattin, die eine Million Mark zur Gründung eines „Russischen Musikverlages“ gespendet haben. Nach dem Gründungsdokument hat die Stiftung den Zweck, „das hergebrachte Abhängigkeitsverhältnis der Komponisten von dem Verleger durch völlige Ausschaltung des Verlegergewinns zu beseitigen und dadurch die wirtschaftliche Selbständigkeit des Komponisten zu fördern.“ — In dem Aufsatz „Kritische Glossen“ wendet sich Leopold Schmidt gegen das voreilige Urteilen über neue Werke, die man noch nicht genügend kennt. — No. 13: In dem Aufsatz „Der ‚Berliner Opernverein‘“ bespricht August Spanuth die Ziele des neuen Vereins. — No. 14: „'s ist Zeit zum Protestieren!“ ruft August Spanuth aus in der Überschrift eines Aufsatzes, in dem er die Ansicht begründet, daß es eine „Blamage für den Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft“ sein würde, wenn Marc A. Blumenberg, der Herausgeber des Annoncenblattes „Musical Courier“, der vom amerikanischen Staatssekretär des Äußeren mit der offiziellen Vertretung der Vereinigten Staaten auf dem Wiener Kongreß der I. M.-G. beauftragt wurde, tatsächlich als Vertreter eines Staates an dem Kongreß teilnähme. Dann teilt Spanuth einige Tatsachen mit, die auf den Geschäftsbetrieb des „Musical Courier“ ein grelles Licht werfen. — No. 15: Zu Händels 150. Todestage veröffentlicht Leopold Schmidt den lesenswerten Aufsatz „Georg Friedrich Händel“. — No. 16: Leopold Schmidt berichtet in dem Aufsatz „Ein Jubiläum“ über die Geschichte der „Philharmonie“ in Berlin seit dem Jahre 1884. — Fritz Prelinger bespricht in dem Aufsatz „Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim“ die zwei letzten Bände der von der Deutschen Brahms-Gesellschaft herausgegebenen Briefe Brahms'. — No. 17: Unter der Überschrift „Symphoniekonzert-Programme“ betrachtet August Spanuth die Programme der im Winter 1908/9 veranstalteten Konzerte der Königlichen Kapelle, des Philharmonischen Orchesters und des Blüthner-Orchesters in Berlin. — Der anonyme Aufsatz „Premieren in Amerika“ berichtet nach ausführlichen Bemerkungen über die Musikpflege in Amerika über die Uraufführung je einer Symphonie von Ignaz Paderewski und Emil Paur. — No. 18: Von den Zielen des „Berliner Opernvereins“ handelt der Aufsatz „Das Richard Wagner-Theater“ von Leopold Schmidt. — Das Wirken Conried's beschreibt August IX. 17.



Spanuth unter der Überschrift „Heinrich Conried“. — No. 19: In einem Aufsatz „Zur Frage der ‚Parsifal‘-Aufführungen“ wendet sich August Spanuth gegen die Bestrebungen, das Freiwerden des „Parsifal“ im Jahre 1914 zu verhindern.

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin), 1909, No. 1—4. — No. 1: Karl Storck spricht in dem langen Aufsatz „Ein Neujahrswunsch“ viele Wünsche für unsere zukünftige Musikpflege aus. — Josef Lewinski erzählt unter der Überschrift „Tannhäuser-Reminiszenzen“ nach eigenen Erinnerungen über frühere Aufführungen des „Tannhäuser“ (Fortsetzung in No. 4). — No. 2: In dem Aufsatz „Zur Frage des Befähigungsnachweises der Musikpädagogen gegenüber der Staatsregierung“ schlägt Johannes Conze vor, den Titel „Musikpädagoge“ den Musiklehrern zu verleihen, die vor einer aus je zwei Künstlern, Musikpädagogen und Musikgelehrten und einem Regierungsvertreter bestehenden Kommission eine Prüfung bestehen, allen anderen Musiklehrern aber das Recht zu entziehen, sich „Musikpädagoge“ und ihre Schule „Musikpädagogium“ zu nennen. — L. Andro bespricht in dem Aufsatz „Striche“ Weingartners in der Neuen Freien Presse erschienenen Aufsatz (siehe die „Revue“ in „Die Musik“, Heft VIII, 11). — Gustav Neuhaus antwortet auf Georg Capellens in „Die Musik“, Heft VIII, 2 erschienene Kritik seines Buches „Das natürliche Notensystem“. „Alle von Herrn Capellen erwähnten, praktischen Mängel“ meiner Notenschrift habe ich in dem in No. 36, 1908 der A. M.-Z. veröffentlichten offenen Brief an F. Weingartner berücksichtigt und gezeigt, wie leicht sie vermieden werden können.“ — No. 3: Den Aufsatz „Correggio's Farbenmusik“ von Eugen Segnitz haben wir schon in Heft VII, 1 angezeigt, als er in der „Neuen Musik-Zeitung“ (Stuttgart) erschienen war. — In der Abhandlung „François Auguste Gevaert †“ beschreibt Georg Schünemann das Leben und Schaffen des Musikers und Musikgelehrten. Er nennt ihn einen „weitblickenden, hervorragenden Komponisten“, einen „scharfen Denker“ und „gediegenen Historiker“ und bedauert, daß seine Opern nicht auch außerhalb Frankreichs und Belgiens aufgeführt worden sind. „Die Gevaert'schen Partituren enthalten viele Schönheiten, und speziell die komischen Opern weisen ein starkes dramatisches und musikalisches Talent auf. Sein Stil in diesen Werken darf klassisch genannt werden.“ — No. 4: „Kunst und ornamentaler Sinn“ von Ph. Stauff. — In dem Aufsatz „Eine beseitigte Widmung“ berichtet Eduard Reuß, daß die der Hans von Bülow'schen Ausgabe der Klavierwerke Beethovens vorangesetzte Widmung: „Dem Meister Franz Liszt widmet diesen Interpretationsversuch als Frucht seiner Lehre sein dankbarer Schüler Hans von Bülow“ aus den späteren Auflagen von der Cotta'schen Verlagsbuchhandlung fortgelassen worden ist, und verlangt den Wiederabdruck der Widmung. Er meint, Bülow habe „in den Widmungsworten und in der Ausgabe selbst seinem Meister ein Denkmal gesetzt, das durch kein in Stein gehauenes oder in Erz gegossenes übertroffen werden kann, das aber nur als Torso angesehen werden muß, wenn die letztere ohne die ersteren erscheint.“ „Die Verleger wachen ängstlich darüber, daß die in ihrem Verlage erschienenen Werke 30 Jahre lang nach dem Tode der Verfasser sicher geschützt werden. Nun, dann haben sie auch die unabweisbare Pflicht, die Werke zu schützen und sie in der Form zu erhalten, in der sie ihnen einst von den Verfassern anvertraut worden sind. Sie sollten es nicht nur für ihre Pflicht halten, sondern auch eine Ehre darin suchen, solche Schätze unversehrt zu bewahren.“ — Heinrich Maurer veröffentlicht unter der Überschrift „Methodik des Klavierspiels“ eine ausführliche Besprechung des unter diesem Titel erschienenen Werkes von Xaver Scharwenka, das er „eins der besten pädagogischen Bücher des letzten Jahrzehnts“ nennt. Magnus Schwantje

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

119. **Berthold Litzmann:** Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen. Dritter Band: Clara Schumann und ihre Freunde (1856—1896). Mit zwei Bildnissen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908. (Mk. 11.50.)

„Witwenjahre“ wäre der Schlußband dieser umfangreichen Biographie wohl kürzer und treffender genannt worden, nachdem die beiden ersten als „Mädchenjahre“ und „Ehejahre“ bezeichnet worden waren. 40 Jahre Witwe eines großen Mannes, und dabei selbst eine hervorragende Persönlichkeit in der Musikgeschichte dieser bedeutsamen Zeit! Wer die umfangreichen, fast 2000 Seiten starken drei Bände betrachtet, wird zunächst wohl meinen, das sei doch etwas zu viel für Clara Schumann! Bei näherem und genauerem Hinsehen aber erkennt er, daß verschiedene umfangreiche Briefwechsel einen großen Teil der drei Bücher ausmachen, im dritten Band insbesondere die Briefwechsel mit Joachim und Brahms. Immerhin wird uns das Leben Clara Schumanns bis ins kleinste und unbedeutendste aufgetischt, mehr als nötig war und oftmals auch mehr als interessant ist. Auch kann wohl nicht jedermann die Lebensschicksale der Witwe mit gleicher Sympathie verfolgen wie die des Mädchens und die der Gattin. Mußte man sich herzlich erfreuen an dem Mute und an der Energie, mit der die kaum der Kindheit entwachsene und trotz bereits großer Berühmtheit noch kindlich empfindende Jungfrau um den Besitz ihres Geliebten kämpfte, der gleichfalls an der Schwelle des Ruhmes stand, wie sie ihn trotz errang; mußte man gerührt sein von der um ihren kränkelnden Gatten bang besorgten und für ihre zahlreiche Kinderschar treu sorgenden Frau und Mutter, und konnte man innig teilnehmen an dem furchtbaren Schicksalsschlag, der sie mit dem Wahnsinn und dem Tode ihres Mannes traf, so macht ihr ferneres Leben einen wesentlich nüchternen Eindruck. Ihre Anschauungen von Kunst und Leben können wir nicht mehr immer teilen; ihr Wirken verliert für alle diejenigen viel an Interesse, die nicht einseitige Anhänger von Brahms und ganz besondere Freunde Joachims sind. Es wird wohl schon sehr viele Kunstfreunde geben, die es tief bedauern, daß Clara Schumann den großen Einfluß, den sie auf Robert Schumann hatte, ja die Macht, die sie über seine nicht allzu charakterstarke Persönlichkeit besaß, dazu benutzte, um ihn gründlich von der Partei des fruchtbaren und genialen musikalischen Fortschritts abspenstig zu machen und ihn den oberflächlichen Nachbetern der Klassiker, um ihn Mendelssohn Bartholdy und Ferdinand Hiller in die Arme zu treiben. Aber nach Schumanns Tode wird ihre Vorliebe für den zunächst in ähnlichen Bahnen wandelnden Johannes Brahms direkt zur Liebe zu ihm, zur Vergötterung und Überschätzung. Aber das ist immerhin Ansichtssache. Indessen muß man den Haß wie die Liebe nicht von den Werken auf die betreffenden Menschen übertragen. Clara Schumann tut dies aber, indem sie z. B. verächtlich über Franz Liszt spricht oder ihn lächerlich zu

machen sucht. Die künstlerische Begabung der Clara Schumann in Ehren: aber was ist sie gegenüber einem Franz Liszt! Sowohl in künstlerischem wie in menschlichem Betracht! Aber sie fühlte sich gern als eine Musikipästin und glaubte wohl fest an die Unfehlbarkeit ihres musikalischen Urteils. Tatsächlich aber reichte sie intellektuell und künstlerisch nicht an die Höhe hinauf, auf der sich die Kunst eines Hector Berlioz, Franz Liszt und eines Richard Wagner bewegte. Über diesen redet sie in einer Weise, daß es für ihr Andenken vielleicht besser gewesen wäre, wenn ihre Urteile über die „Walküre“, in der ihr Anklänge an Mendelssohn und an Schumann auffallen (!) und über „Tristan und Isolde“, welches Werk für sie nur aus Mißklängen besteht, der Nachwelt nicht mitgeteilt worden wären. Indessen ihr Biograph, Professor Litzmann, ist ein gründlicher deutscher Gelehrter, der sich treu und unparteiisch an seine Quellen hält und korrekt berichtet, was er in ihnen vorgefunden hat. Trotz diesen Einwendungen, die wir von unserem Standpunkte aus gegen die Überschätzung Clara Schumanns machen müssen, leugnen wir nicht, daß sie eine große Künstlerin und eine hervorragende Persönlichkeit war. Und die außerordentlich zahlreichen Beziehungen, die sie zu anderen hervorragenden Männern und Frauen unterhielt, lassen den Leser auch über diese manches Neue und Interessante erfahren und geben im ganzen ein fesselndes Kulturbild jener künstlerisch und insbesondere musikalisch meist reich bewegten Zeit — ein Bild, einmal von einer anderen Seite geschaut, als es manche zu sehen gewöhnt sind. Der Wagnerverehrer wird z. B. staunen, zu erfahren, daß Hermann Levi anfangs ein gar arger Saulus war, und daß seine Bekehrung zum kampfesmutigen und tatkräftigen Paulus durchaus nicht so rasch vor sich ging wie die des Apostels vor den Toren von Damaskus! Alles in allem ist unser Schlußurteil über die ganze Clara Schumann-Biographie und deren letzten Band insbesondere: die Bücher dürfen in der Bibliothek eines gebildeten Musikers oder Musikfreundes nicht fehlen!

Kurt Mey

120. **Eduard Hüffer:** Anton Felix Schindler, der Biograph Beethovens. Verlag: Aschendorffsche Buchhandlung, Münsteri.W. 1909. (Mk. 1.50.)

Bei der hohen Bedeutung, die Anton Schindler als Beethovenbiograph besitzt, ist es nur billig, daß ihm die Ehre einer ausführlichen Darstellung seines Lebens und Wirkens zuteil wird. Dr. Eduard Hüffer hat diesen Ehrenkranz gewunden. Auf Grund von Schindlers gedruckten Schriften, sowie seiner zahlreichen ungedruckten Aufzeichnungen und Korrespondenzen gibt er ein mit größtem Fleiße und inniger Liebe gezeichnetes Lebens- und Charakterbild. Zahlreiche neu mitgeteilte Züge bestätigen, was bereits aus der Beethovenbiographie hervorging, daß Schindlers ganzes Dasein nur eine Macht beherrschte: Beethoven. Da Schindler während des langen Verkehrs mit dem Meister dessen künstlerische Intentionen genau kennen gelernt hatte, betrachtete er es nach Beethovens Tode als seine wichtigste Aufgabe, dafür zu wirken, daß die Pflege der Beethovenschen Musik völlig

im Sinne des Meisters ausgeübt werde. Der Erfüllung dieser Mission lebte er als Orchesterdirigent, als Musiklehrer, als Kritiker. Ein „Statthalter Beethovens auf Erden“, trat er überall mit Nachdruck für die „reine Methode“ in der Wiedergabe Beethovenscher Werke ein und rügte mit Strenge jede Abweichung davon. Dieses starre Festhalten an der Tradition verwickelte den an sich gutmütigen Mann in manch hitzigen Federkrieg und brachte ihm manche Enttäuschung im Verkehr mit den Menschen. Seine Beethovenbiographie trug aber Schindler einen großen und unbestrittenen Erfolg ein. Er sah selbst noch, wie die nach ihm auftauchenden Beethovenbiographien alle auf seinem Werke fußten; er konnte sich selbst noch sagen, daß man seinen Namen nennen werde, solange Musikfreunde nach den Lebensschicksalen Beethovens fragen werden. Dr. Hüffer hat seiner Studie ein Verzeichnis der Schindler-Literatur beigelegt, das ich durch den Hinweis auf einen Artikel von Adolph Schloesser im „Monthly Musical Record“ (Juli 1908) ergänzen möchte. Schloesser, der Schindler im Jahre 1849 kennen gelernt hat, teilt interessante persönliche Erinnerungen an ihn mit. Eine für Schindlers Charakter höchst bezeichnende Anekdote sei ihm nacherzählt: Einst hatte der bekannte Musikpädagoge Schnyder von Wartensee Schindler zum Abendessen eingeladen. Da der Gast auf sich warten läßt, vertreiben sich Schnyder und seine Gattin am Klavier die Zeit mit Beethovens Pastoral-symphonie. Schindler kommt nicht, und das Abendessen geht ohne ihn vonstatten. Da Schnyder glaubt, Schindler müsse erkrankt sein, sucht er ihn am nächsten Morgen auf. Aber Schindler tritt ihm frisch und gesund entgegen. Schnyder erzählt ihm, wie schmerzlich er gestern vermißt worden sei. Da entgegnet Schindler mit bitterem Ernste: „Ich war wohl zur festgesetzten Stunde in Ihrem Hause. Ich hatte schon die Türklinke in der Hand, da hörte ich drin jemanden die Pastoral-symphonie so entsetzlich mißhandeln, daß ich davonlief, soweit mich meine Beine trugen.“

Dr. Hans Volkmann

121. Victor Laudien: Constanz Berneker. Mit Bernekers Bildnis und einem Vorwort von Konrad Burdach. Verlag: Paul Lehsten, Charlottenburg 1909.

Den bescheidenen Künstler, der in seiner ostpreußischen Heimat, zumeist in Königsberg, als Organist, Chordirektor und Kritiker lange Jahre hindurch tätig war, hat die große Welt erst nach seinem 1906 erfolgten Tode kennen gelernt, durch die Aufführung seiner Passionskantate in Berlin, der Krönungskantate auf dem Mannheimer Jubiläumsfest 1907, sowie einer Anzahl von Liedern durch Wüllner und Senius. Wenn seine geistlichen und weltlichen Kantaten und Oratorien im ganzen den beigegebenen Proben entsprechen, so wäre wieder einer jener zahlreichen Fälle konstatiert, daß die Gesangsvereinsdirigenten in Folge ihrer Unkenntnis der gegenwärtigen Produktion oder aus Furcht vor bloß handschriftlichem Notenmaterial sich die Gelegenheit zu wertvollen Neuaufführungen entgehen ließen, um zum so und soviel hundertsten oder tausendsten Mal die „Schöpfung“ oder den „Paulus“ zum Er-tönen zu bringen. Schreiber dieser Zeilen hat,

als ihm ein leistungsfähiger Chorverein zur Verfügung stand, auf dem Wege des Inserats ungedruckte Chorwerke gesucht, aber ohne Erfolg. Vielleicht würde ein öfteres Benutzen dieses Weges in den bekanntesten Musik-zei-tungen Resultate haben. Ein Ziel, aufs innigste zu wünschen. Die seit zwei Jahren in Königsberg bestehende „Gesellschaft zur Verbreitung der Werke Bernekers“ wird vielleicht am ehesten mit seiner „Judith“ Erfolg haben, einem, wie es scheint, schon in der ganzen Anlage nicht gewöhnlichen Werk, aus dem ein vielversprechender ganzer Chor dem Buche beigegeben ist.

122. Arno Nadel: Aus vorletzten und letzten Gründen. Verlag: Egon Fleischel & Co., Berlin 1909.

In mehr als 700 Aphorismen viel Gescheites, fein Beobachtetes, aber auch ein gutes Stück Begriffskonstruktion und Mystik, über Welt, Menschen, Wissenschaft und Kunst. Unverheiratete Musiker werden gerne die Seite 131 lesen, über die Frau als Dissonanz. Daß Nadels Phantasie auch Momente herrlichen Weitblicks hat, beweist er in dem Satz auf Seite 98: „Beethoven und Wagner sind die Verkünder des kommenden Mozart.“ Df. Max Steinitzer

MUSIKALIEN

123. Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn: Die sieben letzten Worte Christi am Kreuz. Ein Oratorium für Soli und Chor. Verlag: J. Fischer & Bro., New York.

Das Werk leidet an einer merkwürdigen Stillosigkeit, die sich sowohl in der Melodik, wie auch in der Harmonik und vor allen Dingen in der Anlage des Ganzen äußert. Die Partie des Christus ist in schwärmerische Mystik getaucht und beim ersten Male sehr hübsch eingeführt. Auch bei der Stelle „Mulier, Ecce“ schlägt Christus warme Töne an. Dagegen hat bei der Stelle „Eli Eli Lama usw.“ die Schilderung von Christi Schmerz etwas sehr Äußerliches. Die Chöre sind nicht eben belebt; höchstens der erste, der durch moderne Harmonieen sehr fein vorbereitet, äußerst dramatisch gestaltet und mit einem fugierten Mittelsatz ausgestattet ist. Die zweite Nummer schließt wieder ganz mystisch mit einem a cappella-Chor. Nach den vielen, durch gleichförmigen Rhythmus ermüdenden Solonummern folgt in No. 6 der Chor „Quemadmodum“, der durch seine Frische wie eine Erlösung wirkt und es auch zu großer Steigerung bringt. Desgleichen ist der Männerchor „In manus tuas“ sehr wirkungsvoll; der Schlußchor endlich hat etwas von der Volkstümlichkeit naiver Glaubenszuversicht. Eine ganz seltsame Nummer ist 4: Die „Mater dolorosa“. Die Stimmung trostloser Resignation ist außerordentlich geschickt durch Verwendung eines Orgelpunkts vorbereitet. Das orchestrale Zwischenspiel (Seite 42 und 43 des Klavierauszuges) ist freilich zu lang und dem a cappella-Chor „Eia Mater“ ist zu viel zugemutet: Wer soll chromatisch herabsinkende, verminderte Sept-Akkorde rein singen? Einen willkommenen Kontrast bringt das Duett in No. 5, das endlich einmal wieder ein flottes Tempo ergreift, allerdings

einen ziemlich banalen, weltlichen Ausgang nimmt. Die Stillosigkeit erblicke ich vor allen Dingen in dem Mangel einer einheitlichen harmonischen Basis. Bald herrscht eine gesunde Diatonik vor, wie in No. 6; bald spielt der Komponist mit mittelalterlich-kirchlichen Erinnerungen, wie bei dem Gesang der Historia: „Vas ergo“; bald bringt er hübsche, überraschende und ganz moderne Ausweichungen, wie bei der Stelle „Ibi crucifixerunt eum“; bald wieder saugt sich seine Harmonik eine gewisse herbe Kraft aus Brahms'schen Wendungen, wie in der Einleitung. Über die Orchesterfarben kann ich nur nach den Bemerkungen im Klavierauszug urteilen. Auch hier scheint mir keine feine Stileinheitlichkeit vorzuherrschen, denn neben Stellen, die ziemlich reizlos und nüchtern klingen werden, finden sich Stellen, die mit ganz überraschend modernen Farben gezeichnet sind. Hierher gehören der Tamtamschlag, die aufrauschenden Harfen und das Violinsolo bei der Verheißung Christi: „Heute wirst du mit mir im Paradiese sein“ — eine Stelle übrigens, die später noch einmal zitiert wird. Auch die schon erwähnte Charakterisierung Christi mit Orgelakkorden und aufschwebenden Geigenharmonien dürfte von eigenartig reizvoller Wirkung sein. Dagegen ist das Werk an rhythmischen Gegensätzen ganz arm; die Synkope wird bis zum Überdruß ausgenutzt — das ist alles! Seiner ganzen Anlage nach müßte man das Werk mehr der Kantate, als dem Oratorium zuweisen. Es fehlt an Abwechslung in den rein gesanglichen Kombinationen (Terzette, Quartette usw.), doch läßt sich wie gesagt auch hier ein festes Prinzip nicht nachweisen. Es ist eben das Werk eines Stil-suchers, der aber nach dieser Probe noch nicht verspricht, auch ein Stilfinder zu werden.

Dr. Max Burkhardt

124. **Oscar Meyer:** „Das Gewitter“, Ballade für eine Bariton- oder Mezzosopranstimme und Pianoforte (oder Orchester nebst obligatem Klavier und Orgel). Verlag: Ed. Bote und G. Bock, Berlin. (Mk. 2.—)

Ein treffliches, stimmungsvolles Werk eines die technischen Mittel in künstlerischster Weise beherrschenden Musikers. Hier ist keine Note zu viel oder zu wenig, kein Verlieren in Einzelheiten, sondern Wahrung der prächtigen Grundstimmung trotz scharfer Charakteristik der einzelnen Personen. Für denkende Sänger bedeutet diese wirksame, erschütternde Ballade (nach Gustav Schwab) eine erfreuliche Bereicherung des auf diesem Gebiete nicht allzu reichlichen Repertoires.

125. **Hugo Kaun:** Vier geistliche Gesänge mit Klavierbegleitung. Verlag: Albert Stahl, Berlin. (je Mk. 1.50.)

Auch aus diesen Gesängen spricht, wie wir es von Kaun nicht anders gewohnt sind, eine warme, die technischen Mittel spielend beherrschende Künstlerseele. Hier ist alles Musik, alles klingende Poesie. Die großzügig entworfenen, im Stile etwas an den Altmeister Bach gemahnenden, tragenden Begleitungen dürften sich auch nicht unschwer auf der Orgel wiedergeben lassen und so zur weiteren Verbreitung dieser dankbaren Gesänge beitragen. Ganz besonders schön ist die tieferinnerliche

„Weihnachtsstimmung“ mit Verwendung des alten Weihnachtsliedes „Es ist ein Ros' entsprungen“.

126. **Max Reger:** Drei Duette für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung. op. 111a. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin. (je Mk. 1.50.)

Diese neuesten Reger sind entschieden eine willkommene Gabe auf dem Gebiet des Duettgesangs. Bei verhältnismäßig leichter Treffbarkeit der Singstimmen eine nicht allzu schwere, harmonisch interessante und die Stimmen wirkungsvoll unterstützende Klavierbegleitung. Die meisten Freunde dürfte sich wohl infolge seiner relativen Einfachheit die tief empfundene „Waldesstille“ erwerben; aber auch der von verhaltener Glut durchzogene „Abendgang“, sowie die jubelnde, dithyrambisch begeisterte „Frühlingsfeier“ sind prächtige Sachen für besinnliche Musiker.

Carl Rorich

127. **Hans Huber:** Sonate (B-dur) für Piano-forte und Violoncello. op. 130. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich. (Mk. 6.—)

Gute Cellosonaten zu komponieren, ist nur sehr wenigen Künstlern geglückt. Von einem so renommierten Tonsetzer wie Hans Huber hätte man aber doch etwas Besseres erwartet, als das vorliegende Werk ist. Alles erzwungen, nichts empfunden. Oder sollte er so empfinden? Motive ohne jeden Reiz. Der zweite Satz ist relativ am ansprechendsten trotz seines trivialen Themas. Solche Literatur dürfte dem schönen Instrument keine neuen Freunde zuführen.

128. **Josef Schmid:** Sonate (d-moll) für Violoncello und Klavier. op. 63. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Mk. 5.—)

Der Münchener Domorganist Josef Schmid erbringt mit dieser Sonate den Beweis großen Könnens. Damit ist das Lob eigentlich schon erschöpft, denn thematisch übt das Werk nur sehr geringen Reiz aus. Auch hier ist der langsame Satz der erträglichste. Schmid schwelgt ohne zwingenden Grund in harmonischen Wendungen und geht oft so weit, die Melodie ganz beiseite zu lassen und nur Begleitung zu schreiben. Der Schlußsatz interessiert höchstens rhythmisch.

Arthur Laser

129. **Lebert-Stark:** Große theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht. Neu bearbeitet von Max Pauer. Dritter Teil. Verlag: J. G. Cotta, Stuttgart. (Mk. 8.—)

Da mir nur der dritte Teil des im ganzen vier Teile umfassenden Werkes vorliegt und mir die fehlenden Partien dieser Schule nicht zur Hand sind, muß ich mich auf allgemeine Hinweise beschränken, zumal aus dem vorliegenden Bande nicht zu ersehen ist, welcher Anteil dem Bearbeiter Max Pauer gebührt. Dieser dritte Band bringt wohl ein reichliches, treffliches Studienmaterial für technisch bereits entwickelte Schüler, enthält sich aber, nach Art aller älteren Klavierschulen, fast jeglicher Aufstellung von technischen Spielregeln. Alle die Probleme, die in der einen Hauptfrage: Wie spiele ich Klavier? eingeschlossen liegen, werden hier gar nicht oder unzulänglich berührt. Selbst wenn die ersten Teile darüber genügend elementare Auskünfte brächten, wäre es nötig, bei höheren

technischen Problemen erneut zu erklären, wie der Gesamtarm, nicht etwa bloß das Handgelenk, oder die Finger sich zu benehmen haben. Das fehlt, wie gesagt, im dritten Bande. Ich las aber S. 8, daß die technische (?) „Schwierigkeit der chromatischen Tonleiter in dem Mangel jeglichen Tonalitätsgefühls“ beruhe. Dem muß widersprochen werden, da ja die chromatische Tonleiter klar und deutlich einen zwölfpunktigen Tonkreis belegt, mithin ein sehr deutliches Tonalitätsgefühl auslöst. Der Satz auf S. 42: „Die vollendete Tastempfindung bürgt für Reinheit, die Greifempfindung hingegen für Bestimmtheit des Anschlages“, muß unklar bleiben, solange nicht gesagt ist, was Tast- resp. Greifempfindung ist. Und auch wenn diese physiologische Preisfrage gelöst sein sollte, würde sich zeigen, daß diese Behauptung unhaltbar ist. — Nach dem dritten Teile der Schule zu urteilen, bedeutet diese auch in ihrer neubearbeiteten Fassung nichts Neuartiges. Sie scheint noch ganz den Lehrstandpunkt zu vertreten, der unbedingt zu überwinden ist, weil er mit der Praxis der Pianisten nicht im Einklang steht. Das erscheint darum noch nicht seltsam, weil ein hervorragender Pianist ihr die letzte Fassung gab, denn die Pianisten sind sich über die technischen Bedingungen ihrer Kunst meist ebenso unklar wie die Komponisten über die harmonischen und rhythmischen Gesetze ihres Schaffens.

130. **Theodor Wiehmayer: Universal-Etuden.** Die Grundformen der Klaviertechnik durch alle Tonarten (nach zwei Etuden von Clementi). Verlag: J. Schuberth & Co., Leipzig. (Mk. 3.—)

Wie alle Veröffentlichungen des bekannten Klavierpädagogen, so zeichnet sich auch die vorliegende durch eine gute Grundidee aus, die äußerst geschickt in die Tat umgesetzt wird. Die Idee ist, das Modulationssystem, das den zwei berühmten Fünffingeretuden Clementi's zugrunde liegt, auf andere technische Formen zu übertragen und so Variationen jener Etuden in Skalen, gebrochenen Dreiklangsformen usw. zu schreiben. Das hat hier Wiehmayer in zehn Variationen durchgeführt. Diese Universaletuden sind für den, der Czerny, Cramer, Clementi absolviert hat, eine gute Probe aufs Exempel. Für den Fortgeschritteneren, bei Henselt, Chopin, Liszt Stehenden, ein ideales Repetitionsmaterial.

Hermann Wetzel

131. **H. Drechsler: Bilder und Träume.** Aus Richard Dehmels „Weib und Welt“ und Otto Julius Bierbaums „Irrgarten der Liebe“. Für eine Singstimme und Klavier. op. 53. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (Mk. 4.—)

Der Titel dieses Heftes scheint schon zu verraten, daß der Komponist nicht sowohl Lieder, d. h. Ausströmungen der Empfindung, schaffen, als vielmehr teils Tonmalereien, teils phantastische Schilderungen bieten will. Wenn man mit dieser Vorerwägung das Heft durchsieht, wird man mancherlei Anregung darin finden. „Ein Stelldichein“ fällt durch die häufige Verwendung eines durch zwei Oktaven rasch aufsteigenden Motivs auf, das der Komponist im Anfang zur eindringlichen Kennzeichnung der dumpfen, schweren Naturstimmung benutzt, während es bei der Ausgestaltung des sinnenden Mittelteils wegbleibt und erst am Schlusse wieder

auftaucht, sobald die Naturschilderung wieder beginnt. Die Singstimme ist durchaus deklamatorisch geführt, ein absichtlicher Impressionismus in der Harmonik springt sofort in Aug' und Ohr. Schlichter und sangbarer ist „Vergißmeinnicht“. Doch hält sich der Komponist auch hierbei mehr an die Ausmalung der Äußerlichkeiten (Hammerschlag, Metallklirren in der Waffenschmiede) als an den inneren Stimmungsgegensatz, der meiner Meinung nach eine einfache, aber plastische Herausarbeitung im Schubertschen Sinne erfordert hätte. „Rosen“ ist das ungekünstelteste Stück des Heftes. Hier kehrt Drechsler in richtiger Würdigung des Gedichts zum Strophenlied zurück; allerdings ist die Melodie zu wenig ohrenfällig, um den reizvollen Versen vollständig zu entsprechen. „Liebe und Tod“ halte ich für das beste Werk der vorliegenden Sammlung. Hier klingen Größe, Eigenart und Gedankentiefe durch, auch fehlen die Verschnörkelungen und Absonderlichkeiten, die an anderen Stellen oft stören. „Frühsommerphilosophie“ sagt wenig trotz minutiöser Tonmalerei, dagegen ist der Ton der Bierbaumschen „Groteske“ sehr glücklich getroffen. Hier herrscht eine wilde Phantastik, die mit sicheren Griffen tonalen Ausdruck gestaltet. Ob freilich solche Kompositionen mit einiger Aussicht auf Erfolg vorgetragen werden können, erscheint mir sehr zweifelhaft.

132. **H. Drechsler: Lieder aus dem Dichterbuch deutscher Studenten,** für eine Singstimme und Klavier. op. 54. Verlag: Ries & Erler, Berlin. (M. 4.—)

In diesem Hefte sucht der Komponist, entsprechend der schlichteren Art der Gedichte, sich einfach zu geben. Aber, da ihm das Brünnelein der Melodie nur selten fließt, so kommt er über löbliche Ansätze zur sangbaren Liedkunst nicht hinaus und befindet sich bald genug wieder auf dem ihm vertrauteren Pfad der Stimmungsmusik. „Mit dir“ besticht durch reizvolle Begleitung und die zarte, träumerische Singstimme; glücklich als Ganzes erfaßt ist „Mittsommernacht“, während „Sommernachtsünde“ an Einheitlichkeit der Konzeption und an Eindringlichkeit der Tonsprache zurücksteht. „Sterbend“ ist keinesfalls als „Lied“ zu bezeichnen, sondern als eine moderne Szene, bei der wir wieder, wie in op. 53, ein charakteristisches, kurzes Motiv als rhythmische und melodische Grundlage der Begleitung finden, und wo ein unablässiger Wechsel der Vorzeichnung und Taktart eine gewisse Ruhelosigkeit bewirkt. Seltsam berührt es, daß der Komponist sich fast scheut, die Singstimme in der Tonika abschließen zu lassen; das macht den Eindruck einer Manier, deren Berechtigung nicht einzusehen ist.

133. **Ludwig Heß: Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Klavier.** op. 31. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Ludwig Heß hat in seinen Kompositionen einige feststehende Züge, die ihnen eine Art von Familienähnlichkeit verleihen. Es sind immer Musikstücke von Kraft und Anschaulichkeit des Ausdrucks, und ihr Schwerpunkt liegt vor allem im Gesanglichen, was ich nach meiner Anschauung als einen entschiedenen Vorzug betrachte. „Der Pflüger“ für Bariton oder Baß

(Mk. 1.20) hat etwas Rhapsodisches an sich und wirkt wie eine glückliche Improvisation auch dadurch, daß die Begleitung oft in Oktavenfolgen fortschreitet, die der Komponist sicherlich vermieden hätte, wollte er nicht mit ihnen jene Wirkung des Ungekünstelten, Augenblicksgeborenen erzielen. Die humoristische Ballade „Don Fadrique“ für Sopran oder Tenor (Mk. 1.50) ist in den Einzelheiten der musikalischen Schilderung geist- und reizvoll, aber im ganzen doch mehr Satire als Humor, denn der Gefühlston mangelt. „Frühlingsdämmerung“ (Mk. 1.50) trifft in seiner rasch dahineilenden Phantastik den Ton des Eichendorffschen Gedichtes sehr gut und dürfte, mit Geschmack und nachdichtender Heimlichkeit vorgetragen, eine sehr starke Wirkung erzielen. Mit einfachen Mitteln ist hier eine zwingende Naturschilderung gegeben. „Eia, Christkindelein“ (M. 1.20) soll wohl an die schlichte, innige Herzlichkeit der alten deutschen Weihnachtslieder erinnern, doch erscheint es mir gerade dadurch als ein wenig gekünstelt. Jedenfalls ist auch hier ein dankbares Vortragstück gegeben, das um die Weihnachtszeit in Konzertsälen wie im Hause gern gesungen und gehört werden dürfte. Die Klavierbegleitung aller vier Gesänge ist nicht schwer, was ihrer Einbürgerung sehr zuträglich sein wird.

F. A. Geißler

134. **Leland A. Cossart:** Fünf Konzertlieder für Gesang und Klavier. op. 22. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg. (Mk. 5.50.)

Von Leland A. Cossart kenne ich bereits eine größere Anzahl Lieder. Es sind meist schablonenhafte Gebilde von geringem künstlerischen Gehalt. Auch die vorliegenden Konzertlieder sind — wenn ich auch dem Komponisten gewisse Vorzüge und Fortschritte in Bezug auf die Behandlung der Singstimme, sowie eine routiniert glatte Brillanz seines Klaviersatzes zugestehe — Oberflächenmusik, die mit einer süßlich faden Phantasie, einem schematischen Aufbau der Kompositionen durchweg nur auf den äußeren, der Dichtung vielfach gänzlich konträr laufenden Ausdruckseffekt zugeschnitten sind.

135. **Bruno Hinze-Reinhold:** Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. op. 3: Sechs Lieder, op. 4: Drei Lieder. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig. (jedes Lied Mk. 1.20.)

Der Komponist war übel beraten, daß er sein op. 3 der Öffentlichkeit übergab. Derartige kompositorische Elaborate, wenn man überhaupt sich die Mühe macht, sie zu Papier zu bringen, hütet man sorgsam in der Schublade — da wo sie am verschwiegensten ist — und überläßt es seinen Erben, derartige Kompositionsversuche unter dem Deckmantel des „Nachlaß“ herauszugeben. Das op. 4 läßt sich etwas besser an. Doch auch diese Dutzendware ist von dem Begriff Kunstwerk meilenweit entfernt. Wo bleibt da die Selbstkritik?

136. **H. von Vignau:** Fünf Lieder für eine Singstimme und Pianoforte. op. 11.

Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (je Mk. 1.20)

Phantasieprodukte eines besseren Dilettantismus ohne Daseinsberechtigung in der Öffentlichkeit.

137. **Paul Ertel:** Fünf Lieder und Balladen für eine Singstimme und Pianoforte. op. 18. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. (Mk. 6.70.)

Die Gebiete des Liedes und der Ballade sind des mit allen Künsten des Symphonikers bescheidwissenden Paul Ertel stärkste Seite noch nicht. Immerhin bietet sein op. 18 vier Gesänge von ungemein scharfer Charakteristik. Ganz besonders in „Jane Grey“, „In einer Sturmnacht“, „Trinklied der Landsknechte“ ist ihm eine den Stoff der Gedichte durchaus erschöpfende Grundstimmung gelungen, die zum klingenden Ausdruck zu bringen intelligenten Baritonisten gewiß viel Freude machen wird.

Adolf Göttmann

138. **Franz Schubert:** Ausgewählte Quartette für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Herausgegeben von Andreas Moser und Hugo Becker. Verlag: C. F. Peters, Leipzig. (Mk. 5.—)

Bisher mußte man, um die vier bedeutenden Quartette Schuberts (a-moll, d-moll, G-dur und den viel zu selten öffentlich gespielten Quartettsatz in c-moll) zu haben, zwei dickleibige Bände der Edition Peters, die einige weitere, unbedeutende Quartette Schuberts enthielten, kaufen; jetzt hat man jene vier Werke in einer neuen schönen Ausgabe vereinigt, an der die Violoncellisten den trefflichen Fingersatz Hugo Beckers besonders schätzen werden.

139. **Paganini:** 24 Capricen für Violine. op. 1. Neu herausgegeben von Oskar Biehr. Verlag: Fr. Hofmeister, Leipzig. (Mk. 1.20.)

Zu einem erstaunlich billigen Preise werden hier in schönstem, weitläufigem Stich und auf gutem Papier die berühmten Paganinischen Capricen dargeboten. Dem prächtigen neuen Gewand entspricht auch der innere Wert dieser Neuausgabe, in der zum ersten Male die Varianten der ältesten Pariser Ausgabe berücksichtigt sind. Biehr hat Bogenstriche und Fingersätze in so ausgiebiger Weise und vor allem so überaus praktisch hinzugefügt, daß man kaum einmal in Versuchung gerät, von ihm abzuweichen. Da fast jeder Takt dieser Capricen, die bekanntlich noch immer die schwersten Violinetüden sind, dem Spieler in Bezug auf Fingersatz Rätsel aufgibt, so wird man dieser Biehrschen Ausgabe vor der sonst noch immer sehr beliebten Davidschen den Vorzug geben. Daß das Studium dieser Capricen nur von Virtuosen erfolgreich und mit Nutzen betrieben werden kann, möchte ich noch ausdrücklich hervorheben; ihre Hauptschwierigkeiten bestehen in Doppelgriffen, Sprüngen außerhalb der Lagen und Bewältigung der Intonation.

Wilhelm Altmann

KRITIK

OPER

BERLIN: Königliches Opernhaus. Zum erstenmal: „Poia“. Große Oper in drei Akten. Text von Randolph Hartley. Musik von Arthur Nevin. Ein tragikomisches Ereignis war diese deutsche Uraufführung. Tragikomisch im Hinblick auf den Widerspruch zwischen großsprecherischem Wollen und dilettantischem Können, den das Werk selbst offenbart. Tragikomisch, wenn man erwägt, daß die größte deutsche Opernbühne sich dazu hergibt, ein in jeder Beziehung minderwertiges Werk ausländischer Herkunft mit allem erdenklichem Aufwand in Szene zu setzen, während Leute wie Pfitzner, Klose, Taubmann, Schillings seit Jahren vergeblich an die Pforten unseres Opernhauses klopfen. In welchem Lande außer Deutschland wäre so etwas möglich? Diese Frage schien auch aus der Katzenmusik zu klingen, die nach den Aktschlüssen aus den oberen Rängen ertönte. Dem Werke selbst kann der Widerspruch kaum gegolten haben. Dafür wiegt es zu leicht. R. Hartley, der Textdichter, hat einen inhaltlich nicht uninteressanten Erlöser-Mythos indianischer Herkunft zum Gegenstand der Handlung gemacht. Poia, ein junger Indianer, den der Sonnengott durch eine entstellende Narbe für die Sünden seines Stammes büßen läßt, wird durch verschmähte Liebe dazu getrieben, allen Schrecknissen zum Trotz zu dem zürnenden Gotte zu pilgern und ihn um Verzeihung zu flehen. Es gelingt ihm, Gnade zu finden. Durch seinen standhaften Mut erlöst er die Brüder und erringt die Geliebte. Die Art, wie der Librettist diese an sich nicht schlechte Idee dargestellt hat, ist indessen so kindlich, daß eine ernsthafte Teilnahme an der Handlung von vornherein unmöglich erscheint. Als Beispiel für die Naivetät des Textdichters erwähne ich nur, daß der weltbeherrschende Sonnengott nicht imstande ist, seinen Sohn vor den Adlern zu schützen und einzig der zufällig anwesende Poia mittels seiner Pfeile die Rettung vollbringen kann. Die Musik bleibt größtenteils noch unter dem Niveau des Textes. Wenn Nevin hier in der Tat indianische Originalmotive verwendet hat, so ist es ihm meisterlich gelungen, sie jedes eigenartigen Reizes zu entkleiden. Ausdruckslose Deklamation, die sich an einigen Stellen zu banaler Melodik steigert, ist das Kennzeichen der auch in technischer Beziehung völlig physiognomielosen Partitur. Recht gut war dagegen die Aufführung unter Karl Mucks willensstarker Leitung. Die Damen Easton, Ober, Artôt de Padilla, die Herren Kirchhoff, Bischoff, Griswold boten — bis auf die etwas lässige Textbehandlung — durchweg Gutes. Chor und Orchester hielten sich vorzüglich. Für glänzende Inszenierung hatte die Regie gesorgt. Und das alles um ein Werk, über dessen absolute Nichtigkeit niemand von der ersten Probe ab Zweifel hegen konnte. Ich frage nochmals: wo anders, als bei uns, wäre so etwas möglich? Paul Bekker

FRANKFURT a. M.: Unsere Oper begann am 22. April ihren Richard Strauß-Zyklus, der ihr zu großer Ehre gereicht, mit einer guten Aufführung des musikalisch reich empfundenen, wenn auch von Wagner abhängigen, dramatisch wenigereinwandfreien Musikdramas „Guntram“,

das hier eine ausgezeichnete, bereits eingehender besprochene Vorbereitung gefunden. Wieder hielten sich Forchhammer in der anstrengenden Titelpartie und Frau Doenges als Freihild vorzüglich. Leider war die Aufführung des idealistischen Werkes, obwohl sie zum Besten der Witwen- und Waisenkasse des Orchesters gegeben wurde, nur schwach besucht. — Viel zahlreicher fanden sich die Hörer zum zweiten Abend, der heiteren „Feuersnot“, ein, die am 25. April neueinstudiert in Szene ging. Das erfindungsreiche, prächtig klingende Spiel mit dem famosen Textbuch Ernst von Wolzogens, in dem Strauß auch das Vokale außerordentlich fein und lebendig behandelt, kam prächtig zu Gehör. Für den Kunrad, der in allem der Gegensatz Guntrams ist, war Fritz Feinhals aus München gewonnen worden, ein gesanglich und darstellerisch vollgültiger Interpret. Die Diemut sang diesmal Frau Gentner-Fischer anmutig und sicher. Die schwierigen Chorsätze mit ihren großen Steigerungen ließen kaum zu wünschen übrig. Das Orchester hielt sich unter der bewährten Leitung Dr. Rottenbergs ganz ausgezeichnet. — Es folgte die farbenreiche „Salome“, in der Strauß die Kraft seiner symphonischen Erfindung in genialen Eingebungen spielen läßt, die das Wesen des Wilde'schen Dramas in eine höhere, verklärende Sphäre heben. Noch stehen wir ihm so nahe, daß wir im allgemeinen seine Schwächen stärker empfinden als seine Vorzüge, die mehr in der Charakteristik und in der Erhebung der dichterischen Absicht als im rein Musikalischen liegen. Als Interpretin der Titelpartie erschien Aino Ackté (Paris), die in ihrer kapriziösen Darstellung nicht das Geringste vermissen ließ; auch den dramatisch so sehr mit dem Ganzen zusammenhängenden Tanz stellte sie selbst vollendet dar; musikalisch bot sie freilich keine große, aber kultivierte Mittel auf und hatte eindringliche Momente. Im übrigen verhalfen Herrn Forchhammers virtuos gestalteter Herodes, Herrn Brauns stimmlich eindrucksvoller Jochanaan und die temperamentvolle Orchesterführung Schilling-Ziemssens der Vorstellung zu fesselndem Verlauf. — Den glänzenden Abschluß des ganzen, zuletzt immer besser besuchten Zyklus bildete die „Elektra“ unter persönlicher Leitung des Komponisten. Mag man sich zu dem kühnen Werke stellen, wie man will, — man wird nicht leugnen können, daß es in seiner ernsthaften und großzügig dramatischen Durchgestaltung ein starker Schritt weiter ist zu dem von Wagner angebahnten und erfüllten Ideal, eine Wiedergeburt in neuem, persönlichem Geiste. Während Richard Strauß in der „Feuersnot“ sich selbst fand, sich löste aus Wagnerschen Zaubereffekten, während er in „Salome“ symphonisch, buntfarbig auszumalen wußte, was die Sprache Wilde's ihm eingab, steht er hier als der vor uns, der seinen dramatischen Stil gefunden und, unbeirrt von den Einflüsterungen der Außenwelt, ihm folgt, nur aus dem Drama heraus gestaltend. Naturgemäß mußte er ihm selbst der beste Übermittler sein. Souverän und machtvoll gesteigert erklang sein bis jetzt letztes dramatisches Werk unter seiner Leitung. Unser ausgezeichnetes Orchester folgte ihm willig. Groß war der äußere Erfolg, der ihn am Dirigentenpult schon

jubilend empfing und zuletzt mit den Hauptdarstellern etwa zwölfmal hervorrief. Neben unserer trefflichen und stimmungsgewaltigen Elektra, Frau Doenges, fand Anna von Mildenburg (Wien) als tragisch-vehemente, gewaltige Klytämnestra viel Beifall, an dem auch Frau Hensel-Schweitzer (Chrysothemis), Herr Braun (Orest) und Herr Tyssen (Ägisth) teilhatten. So fand die Frankfurter Strauß-Woche, mit der sich unsere Oper ein großes und bis jetzt einzig dastehendes Verdienst erworben, einen starken, stolzen Ausklang.

LEIPZIG: Den Städten, die seit längerem schon alljährlich mit „Mai-, Kaiser-, Richard Wagner-, Mozart-, Opern- oder auch Kammer-Festspielen“ aufwarten, hat sich im Wonnemonat dieses Jahres erstmalig auch Leipzig zugesellt, und dank der geschäftigen Initiative des Theaterdirektors Robert Volkner und seines Opernleiters, des Dr. Hans Loewenfeld, ist es nun auch im fahnenüberwehten, blumengeschmückten Musenhause am Leipziger Schwanenteiche zu gästereichen Festaufführungen von Mozarts „Zauberflöte“, Beethovens „Fidelio“ und Wagners „Meistersingern von Nürnberg“ und „Tristan und Isolde“ gekommen. Neben dem tüchtigen einheimischen Kapellmeister Richard Hagel, der sich in der musikalischen Leitung der vor Jahresfrist durch Dr. Loewenfeld neu eingerichteten und von den Herren Prof. Lefler und Salomon malerisch-verschönten „Zauberflöte“-Aufführung (Bericht darüber im zweiten Juniheft des vorigen Jahres) bestens bewährte, konnte man da Otto Lohse (Köln) als vortrefflichen, klar und herzlich gestaltenden „Meistersinger“-Dirigenten hochschätzen lernen und Felix Mottl als klassisch-formenden „Fidelio“-Leiter und (an Stelle des erkrankten Prof. Max Schillings) als berufensten „Tristan“-Interpreten willkommen heißen und feiern, und neben den vorzüglichen einheimischen Mitwirkenden, Jacques Urlus, der den Florestan, den Tristan und in Vertretung des wieder einmal nicht erschienenen Herrn Burrian auch den Walther von Stolzing gar vortrefflich sang, Alfred Kase, der als Papageno und als Kothner Bestes leistete, Luise Fladnitzer, die sich als Papagena hervortat, und den sich wirksam in kleineren Partien betätigenden Damen Sanden, Urbaczek, Stadtegger, Grimm-Mittelmann, Bartsch und Marbach und Herren Luppertz, Schroth, Kunze, Marion, Meader und Dlabal zog da eine stattliche Reihe von namhaftesten Mitgliedern der Hofbühnen und der Stadttheater zu Berlin, Dresden, Hannover, Wiesbaden, Mannheim, Hamburg und Frankfurt a. M. am beifallsfreudigen Festpublikum vorüber; zwei Münchener Gäste, die als Leonore und als Hans Sachs in Aussicht gestellt waren, Frau Preuse-Matzenauer und Herr Feinhals, hatten wegen Erkrankung absagen müssen. Geradezu faszinierend wirkte Frida Hempel als außerordentlich hochstimmige und koloraturgewandte Königin der Nacht; durch große Anmut des Gesanges und Spieles fesselte Lili Hafgren-Waag als Pamina; mit beträchtlicher Gesangstechnik und schöner Wärme des Ausdruckes und der Darstellung vermochte Thila Plaichinger als Leonore über einiges Schadhafgewordensein der Stimme hinwegzu-

täuschen; wohlthuend muteten der lichte Sopran und die liebenswürdige Erscheinung der ihre Marzeline als Evchen überbietenden Minnie Nast an; auf schätzenswerteste Art fügte sich Franziska Bender-Schäfer als Magdalena dem Ensemble ein; durch gut-künstlerische Verwertung ihrer nicht eben großen Stimmittel und wohlgedachtetes Spiel erzielte Cäcilie Rüsche-Endorf als Isolde einen herzlichen Sympathieerfolg; mit edlem Stimmklange durchsättigte Ottilie Metzger ihre vortreffliche Brangäne. Gutes und Allerbestes ist auch von den an den Festaufführungen beteiligt gewesenen auswärtigen Sängern zu berichten: von Fritz Vogelstrom, der als sympathischer Tamino nach etwas mühseligem Sichfreisingen vielen Wohllaut ausströmte; von Paul Bender, der mit fülligem Baß den Sarastro sang; von Paul Knüpfer, der als Rocco und als Pogner mit der sonoren Wärme seines wohlgebildeten Organes begeisterte; von Baptist Hoffmann, dem sein stimmungsgewaltiger Pizarro den reichsten Sonderbeifall des „Fidelio“-Abends eintrug und der auch als Kurwenal seinen Mann stellte; von Johannes Bischoff, der als Ersatz-Hans Sachs durch sprechgewandt-lebensvolle und warmherzige Repräsentation des Schusterpoeten über eine gewisse Trockenheit seiner helltimbrierten Stimme hinweghören machte; von Josef Geis, dessen scharf-charakteristischem und doch übertreibungsfreiem Beckmesser für das Ständchen im zweiten Aufzuge etwas mehr Energie und Modulationsfähigkeit der Stimme zustatten gekommen wäre; von Hermann Schramm, der den David allerbestens sang und spielte, und von Carl Braun, der mit einer stimmlich und sprechgesänglich gleich ausdrucksvoll-schönen Wiedergabe der König Marke-Partie lebhaft interessierte. Die etwas opernhaft-konventionelle Darstellungsweise der Herren Hoffmann und Knüpfer und das hier und da allzu lässige Sprech-artikulieren des Herrn Urlus trübten nur vorübergehend das insgesamt schöne, musikdramatische Vollbringen der vier Festaufführungen, an dem das durchweg vortrefflich und am letzten Abend ganz besonders herrlich spielende Orchester, sowie der sich zusamt dem Ensemble der Meistersinger bestens bewährende Theaterchor hervorragenden Anteil hatten. Bezüglich der Inszenierung der vier Festspielwerke mußten neben den zum Teil außerordentlich schönen Bühnenbildern der „Zauberflöte“ auch im „Fidelio“, in den „Meistersingern“ und in „Tristan und Isolde“ manche Neuerungen Dr. Loewenfelds als wohlangebrachte, ernstes Kunst-erfassen bezeugende Verbesserungen anerkannt — andere als altopernhafte Zutaten bemängelt werden; insgesamt aber bezeugte die szenische Leitung Loewenfelds viel löbliches Bemühen, Stiltreue und dramatische Lebendigkeit. Das erste Leipziger Bühnenfest führte von Abend zu Abend zu immer größerer Vollkommenheit empor und endete schließlich in wirklicher Festspielweihe.

Arthur Smolian

PARIS: Die „Salome“ von Richard Strauß hat zuerst das Unglück und dann das Glück der französischen „Salome“ von Antoine Mariotte gemacht. Strauß kam zwar mit seinem Werk zwei Jahre früher nach Paris und feierte in den zehn deutschen Aufführungen im Châtelet einen

wahren Triumph, aber ohne diesen Vorläufer wäre die „Salome“ Mariotte's wahrscheinlich gar nicht nach Paris gekommen, sondern in Lyon stecken geblieben, wo dieser ehemalige Seeoffizier, der am 23. Dezember 1875 in Avignon geboren wurde, Professor am Konservatorium ist und sein Werk im Oktober 1908 zur ersten Aufführung brachte. Nur um die einheimische Produktion nicht in auffallender Weise der ausländischen zu opfern, erwarb die Volksoper der Gaité die „Salome“ Mariotte's, als die Große Oper diejenige von Strauß annahm, die dort in kurzer Frist erscheinen wird. Gerade wie Richard Strauß hat auch der junge Franzose die Form des beinahe zwei Stunden dauernden Einakters aus der „Salome“ Wilde's beibehalten, aber sein großer Vorteil ist, daß er das französische Original Wilde's, das eine merkwürdige Beherrschung der französischen Sprache durch den Engländer verrät, komponieren konnte, während Strauß eine nicht immer erfreuliche deutsche Übersetzung zugrunde legen mußte. Für eine Erstlingsarbeit ist Mariotte's „Salome“ zwar erstaunlich reif, und besonders zu loben ist, daß trotz eines sehr reichen und bewegten Orchesters die Singstimmen und die Deklamation fast immer zu ihrem Rechte kommen. Der große Fehler ist dagegen, daß Mariotte nicht eingesehen hat, daß zu einem verrückten Stoff auch eine verrückte Musik gehört. Strauß hat das vollkommen begriffen und daher aus Salome, aus Herodes und Herodias richtige Epileptiker gemacht. Nur dadurch wird die Greuelszene des Schlusses, in der Salome den eben abgeschlagenen Kopf des Propheten herumträgt und abküßt, erträglich. Bei Mariotte spricht sich dagegen Salome nicht viel anders aus, als irgend eine unglücklich liebende Theaterprinzessin von Gounod oder Massenet. Salome, die schon in der ersten Szene in großer Aufregung aus dem Festsaal tritt, weil sie Herodes mit gierigen Augen verfolgt hat, scheint bei Mariotte nur die Absicht zu haben, in allem Frieden etwas ruhiger zu atmen, und erst in der Schlussszene gerät sie in wirkliche Leidenschaft. Hier gelang es der ausgezeichneten Lucienne Bréval, einen starken Eindruck zu machen, der am Schlusse durch anhaltenden Beifall belohnt wurde. Noch schwächer ist der Herodes Mariotte's gezeichnet. Ein hübscher Einfall war es, daß für das Tanzkostüm der Salome und für die erste Bewegung des Tanzes das berühmte Bild Gustave Moreau's als Vorlage benutzt wurde. Die selbe russische Tänzerin Truchanowa, die in den ersten Aufführungen im Châtelet den Tanz der sieben Schleier mimte, versah auch bei Mariotte den gleichen Dienst, aber sie war matter, weil auch die Musik matter ist.

Felix Vogt

WEIMAR: „Das Gelöbnis“, Musikdrama in zwei Aufzügen und vier Bildern nach der gleichnamigen Novelle von Richard Voß, bearbeitet von Gertrud Klett und Luise von Wittich, Musik von Cornélie van Osterzee. Mit großer Spannung und begreiflichem Interesse sah man der Uraufführung dieses von drei Damen geschaffenen Bühnenwerks entgegen — wurde aber enttäuscht. Die Bearbeiterinnen haben sich ehrlich, aber vergeblich bemüht, aus der mit großer Wärme ge-

schriebenen Novelle des prächtigen Schilderers italienischer Zustände eine wirksame, dramatisch belebte Operndichtung zu schaffen, wie sie eben zu einem Musikdrama unbedingt notwendig ist. Das Textbuch ist ein schablonenhaft gefertigtes Opernlibretto ohne innere Anteilnahme und Vertiefung. Die in bezug auf ihren Wert recht heterogene Musik, in der selbstverständlich alle Surrogate der veristischen Oper, wie Orgelklang, Glockengeläute, Gebete, Volkschöre und Tänze usw., nicht fehlen, ist mit anerkanntem Geschick gemacht und verrät entschiedene Begabung, ist aber physiognomielos. Im Instrumentalkolorit fehlen die gegensätzlichen Momente, die unbedingt notwendige Verteilung von Licht und Schatten. Es fließt alles breiartig in dicken Orchestermassen dahin, die oft sehr unsangbar behandelten Stimmen manchmal deckend. Ebenso wenig reichen die des nationalen Kolorits wegen vielleicht absichtlich gewollten Anklänge an die „Cavalleria rusticana“, „Carmen“ und „Tiefland“ dem Werke zum Vorteil. Nach der sehr stimmungsvollen und charakteristischen Musik zu dem van Eedenschen Schauspiel „Ysbrand“ hatte ich von der Komponistin mehr erwartet. Schade um die Mühe und Zeit, die auf die nicht leichte Einstudierung und Inszenierung dieses musikdramatischen Versuches verwendet wurde. Der wundervolle Rahmen, den Intendant von Schirach in Gestalt prächtiger, ungemein stimmungsvoller Bühnenbilder geschaffen hat, und die unermüdliche Hingabe Peter Raabes an den von Fehlern wimmelnden musikalischen Teil wäre einer wertvolleren Sache würdig gewesen. Von den Hauptdarstellern zeichneten sich vor allem Friedrich Strathmann als Orso Marsano und Beatrice Gjertsen als Marji aus. Die übrigen Darsteller machten aus ihren episodenhaften Rollen, was daraus zu machen war. Die Komponistin konnte sich mehrfach zeigen.

Carl Rorich

WIEN: Mitten in eine Direktionskrise und in eine Zeit stürmischer, von allen Seiten niederprasselnder Polemik gegen Weingartner, einer Polemik, die nur leider von ganz persönlichen Gründen ausgeht und nicht von jenen sachlichen Tatsachen, die seit bald drei Jahren gegen die Leitung der Hofoper vorzubringen sind (weshalb es den redlichen Beurteiler abstoßt, sich gerade jetzt dem hetzenden Treiben anzuschließen) — mitten in diese Zeit fällt der schönste Premierenabend der Weingartner-Ära: die Uraufführung von Julius Bittners „Musikant“, neben „Elektra“ das einzige wertvolle neue Werk, das die letzten Jahre gebracht haben. Aber während die „Elektra“-Aufführung kaum als positives Verdienst Weingartners einzuschätzen ist, weil sie eigentlich gegen seinen inneren Wunsch und durch den Sturm der Sensation erzwungen war, ist die des „Musikanten“ unbedingt als solches zu buchen. Nur daß er es dadurch ein wenig entwertet hat, daß er das angenommene Werk zwei Jahre lang liegen ließ und sich erst jetzt zu dessen Vorführung entschloß. Und er entwertet es auf das empfindlichste dadurch, daß er die Vorstellungen des „Musikanten“ in so großen Zwischenräumen aufeinanderfolgen läßt, daß dem oberflächlich Hinblickenden der Eindruck mangelnder Zugkraft



zuteil wird. Während das Gegenteil wahr ist: schon lange hat kein Werk so herzlich gefesselt wie dieses wunderschön österreichische, würzig schollenduftende Musikspiel, und der Grund der langen Pausen zwischen den einzelnen Aufführungen ist — unter vielen anderen — eine Folge des unseligen Starsystems, das den „Lieblingen“ zuerst lange Urlaube gönnt, um ihre lockende Kraft dann nach Möglichkeit auszunutzen, so daß, wenn wie jetzt die Kurz, Slezak und die Mildenburg gleichzeitig für kurze Zeit da sind, jeder Abend das Auftreten eines der drei genannten Künstler bringen muß, — was naturgemäß die Vorführung des neuen Werkes hindert, in dem keiner der drei beschäftigt ist. Eine Konstatierung, die notwendig ist, um böswillige Deutungen abzuwehren, zu denen weder der spontaner Wärme, stürmisch ausgedrückte Erfolg des „Musikanten“ berechtigt, noch das blühende, in herzhafter Kindlichkeit bezwingende Werk selber, dessen Humor in prangender Gesundheit und breitem Behagen erfreut, und dessen schöner Ernst aus wirklicher Fülle der Empfindung strömt. Gewiß, es sind Einwände genug da, die manches Technische im Dichterischen und Musikalischen treffen mögen; aber sie gelten wenig angesichts der Totalität der Erscheinung Bittners, in dem man endlich einmal wieder einen „ganzen Kerl“ hat, — einen, der wirklich ein Dichter und ein Musiker zugleich ist, nicht ein Komponist, der sich mühselig seine dürftigen Reimereien zurechtflickt, — und einer, der von aller verzärtelten Blässe und hektischer Morbidezzen ebenso fern ist, als von verzückter Hysterie, und der zeigt, daß auch ohne „impressionistische“ Klangfolgen und ohne Vierteltonharmonik noch Neues zu finden und zu erfinden ist. Die Fabel sei nicht originell, sagt man. Zugegeben. Daß ein Künstler von seiner schönen, oberflächlichen, niedrig reizvollen Geliebten verlassen wird, und daß er nach schmerzvollem Verzweiflungsausbruch und dem wilden Versuch, sein Leben zu ändern, von einer anderen getröstet wird, bei der er erst wahres Verstehen und zärtliches Miterleben findet, mag nicht durchaus neu sein. Aber die wahrhafte Originalität besteht nicht im Außergewöhnlichen, nicht im Noch-nie-Dagewesenen der Geschehnisse, sondern eben darin, das Alltägliche, an dem jeder vorübergeht, mit einem Blick zu betrachten, unter dem es neu wird, und der erst das Wesentliche und Menschliche dieser Dinge an besonderen, aber nicht absonderlichen Gestalten zeigt. Das hat Bittner vermocht: seine Menschen leben, sie haben Gegenwart, sind Geschöpfe von Fleisch und Blut, mit all ihren armen Eitelkeiten und Wünschen, ihren schmerzlichen Träumen und ihrer lieben Sehnsucht, mit all ihrem starken Lebenswillen und den Brutalitäten des Daseins. Menschen, die einem, gleich alten Bekannten, vertraut werden, die man — im Gegensatz zu den meisten Figuren der Opernbühne — nicht mehr mit anderen verwechseln kann, und die in greifbarer Anschaulichkeit und packendem Realismus dastehen. Die einzelnen Musikanten der Truppe, die Bauern, die kunstliebenden Amtspersonen von Gscheidheim, der Spielgraf, die beiden Frauen — für jeden von ihnen vermag man einen Steckbrief auszustellen, dessen „besondere Kennzeichen“ so charakte-

ristisch sind, daß sie auf keinen anderen taugen könnten. Und durch diese blutwarme Menschlichkeit wird das Geschehen, das die einzelnen erleiden, aus seiner Gewöhnlichkeit hinausgehoben: nicht nur in die vergangene Zeit, die überdies mit zwingender Farbigkeit geschildert wird, sondern ins Allgemeingültige und Typische. Das gilt nicht ganz in gleichem Maß von der Musik, die mit der Handlung aufs innigste verwachsen und durch sie bedingt ist, aber die nicht mit solcher Schärfe die Gestalten unterscheidet, wie die von aller „Opernweis“ ferne, in gedungen urwüchsiger, körnig knapper Sprache auf das feinste durchgebildete Dichtung. Der musikalische Ausdruck ist allgemeiner, gleichartiger für jeden der „handelnden Menschen“; es ist mehr der Bittners als der des Wolfgang oder der Friederike oder des Spielgrafen. Womit weder gesagt werden soll, daß es ihr an Charakteristik fehlt — besonders die heiteren Szenen haben eine musikalische Drastik von verblüffender Prägnanz — noch daß sie gleichsam sekundär neben der Dichtung einherläuft. Das Gegenteil ist wahr. Gerade bei Bittner ist die Musik zumeist der befruchtende Teil, die tönende Vision (wenn das Wort erlaubt ist) die Erweckerin der dichterischen. Während es im Detail natürlich umgekehrt ist; hier untermalt er jeden Zug auf das deutlichste, in einer Technik, die zwischen dem Leitmotivgewebe Wagners und der geschlossenen Form der „Nummern“-Oper steht und die freilich eine quantitativ weit stärkere Kraft des Motiveinfalls bedingt. Allerdings manchmal auch einen rein musikalischen Mangel: daß oft lockend und vornehm erfundene Themen sich nicht auszuleben vermögen, weil sie schon vom nächsten verdrängt werden —, daß wirkliche, eindrucksvolle Stellen um ihre haftende, unverlierbare Wirkung kommen, weil ihnen die endgültige Ausgestaltung fehlt; die symphonische Verwertung, die ihnen alles abringt, was sie zu sagen haben. Gewiß wird man durch den Reichtum des neu auftauchenden entschädigt, — aber doch nicht ganz, — und der völlig ungerechtfertigte Vorwurf des Oberflächlichen und Planlosen hat eben in diesem Reichtum seinen Grund, der nicht immer segensvoll ist, weil ein Verweilen und Ausschöpfen von Einfällen, wie den ungewöhnlich empfundenen und eindringlich schönen der Schlussszene, des Vorspiels, der Verführungs- und der Fluchtszene und den derb vergnügten, mit Anzengruberscher Kraft „hingehauten“ des Wirtshausbildes bereichernder wäre als das üppige Nacheinander. Freilich werden einzelne Motive umgebildet und in veränderter Gestalt gebracht (das Trinkertema z. B., das in rustikaler Walzerform wiederkehrt) — aber doch mehr äußerlich und bloß rhythmisch verändert, nicht aus der Grundstimmung des Dramas heraus. Eine Frage des Stils, die Bittner sicherlich lösen wird; die weit größeren Formen des „Bergsee“ sind eine Gewähr dafür. Im ganzen aber ein Werk erfreulichster Art. Gesund, echt und ohne alle künstlichen Reize. Ein liebes Spiel, das von heiterer Leichtlebigkeit an tragischen Abgründen vorbei zu traumversonnenem, innigem Ausklingen führt (der Schluß des „Musikanten“ gehört in seiner stillen Innerlichkeit zum ergreifend Lieblichsten, was die Opernbühne kennt) und das im Gegensatz zu all den

Gewaltsamkeiten und exzentrischen Häßlichkeiten der letzten Jahre in herzlicher, ungekünstelter Wärme zu erfreuen vermag. (Womit nicht auf „Elektra“ angespielt werden soll!) Die Aufführung unter Bruno Walters hinreißender Leitung mit der Gutheil und Mayr allen voran, dann mit Schmedes und Weidemann (beide interessant und künstlerisch echt, — aber zu schwer), mit dem in der Darstellung leider unzulänglichen Frl. Forst und den brillanten, nur durch Regieübereifer zu manchem Outrieren verführten Episoden Haydters, Maikls, Preuß' und Stejskal, — diese Aufführung war ein freudiges Erlebnis an sich, weil man endlich einmal wieder die lange vermißte Einheit zwischen Darstellern, Orchester und dem von Kolo Moser mit bezaubernder Intimität und höchstem malerischen Reiz geschaffenen Bühnenbild spüren konnte. Was eben nur ein wirklicher dramatischer Dirigent zu leisten imstande ist. Walter ist jetzt der einzige bei uns, der das vermag. Grund genug, daß er auf Schritt und Tritt Hindernisse findet. Nur beim Publikum nicht, das jede Gelegenheit wahrnimmt, ihm herzlich zu danken. Auch diesmal, wo übrigens erst das Fallen der Eisenkurtine den zahllosen Hervorrufen Bittners und seiner Interpreten ein Ende machte. Das nach alledem zwischen die letzte und die nächste „Musikanten“-Vorstellung ein Zeitraum von drei Wochen gelegt wird, ist symptomatisch. Leider...

Richard Specht

KONZERT

BERLIN: Unter Ernst von Schuchs Leitung gab das Philharmonische Orchester sein letztes Konzert der Saison. Bruckners A-dur Symphonie, Webers „Oberon“- und Beethovens dritte „Leonoren“-Ouvertüre wurden mit glänzender Wirkung gespielt; namentlich das Webersche Werk mit feinsten Ausarbeitung der langsamen Einleitung und fortreißendem Schwunge des Ausgangs. Bei Bruckner konnte man seine herzinnige Freude an dem langatmigen Melos des Adagio haben, des weitaus bedeutendsten Satzes der ganzen Symphonie. Zwischen den Instrumentalstücken des Programms sang Karl Burrian eine Arie aus Smetana's „Dalibor“ sowie Lieder von Weingartner und Mahler, von denen des letzteren „Novalga“ mit dem höchst interessanten Orchesterkolorit in der Begleitung ganz besonders gefiel. Der Sänger mit seinem kernhaften, in allen Stimmlagen gleich ausgiebigen Organ und der Wärme des Ausdrucks erntete stürmischen Beifall.

E. E. Taubert

Einen in bezug auf die technische und die durchgeistigte Ausführung geradezu idealen Sonatenabend mit wohlüberlegtem Programm veranstalteten zwei Meister ihrer Instrumente: der Geiger Carl Flesch und der sich ihm wunderbar anschmiegende Pianist Leopold Godowsky. Über Mozarts große B-dur Sonate führten sie uns zu Beethovens c-moll, gingen dann mit kühnem chronologischen Sprung auf Dvořák's reizende Sonatine op. 100 über und schlossen mit der gewaltigen d-moll von Brahms.

Wilhelm Altmann

Über den noch sehr jungen Cellisten Hans Kindler darf man sehr ernsthaft zu Gericht sitzen. Er ragt über die Kategorie der Virtuosen ganz bedeutend hervor, er ist eine interessante künstlerische Erscheinung. Sein Vortrag, unterstützt durch sehr nuancenreichen Ton, ist fein abgewogen, oft pikant und beinahe humoristisch, wie in dem kleinen, allerdings oberflächlichen Menuett von Valensin. Außerordentlichen Geschmack zeigte er im a-moll Konzert von Saint-Saëns, tiefes Gefühl im Largo aus der Cello-Sonate von Chopin.

Arthur Laser

Dora Windesheim (Mezzosopran). Ihre Stimme ist im Zarten und Ruhigen von angenehmem Klang; zu kräftigeren Tönen aber, wie überhaupt zum lebendigen, bewegten Vortrag kann es die Sängerin infolge ihres kalten Temperaments nicht bringen und daher auch zu keiner intensiven Wirkung. Mehr gab in dieser Beziehung ihr Partner, Kirk Towns (Bariton), dem wiederum im Einfachen nichts gelingen mag. Da zeigen sich seine musikalischen und stimmlichen Mängel.

Arno Nadel

Der Rixdorfer Oratorien-Verein brachte den guten, alten „Odysseus“ von Bruch zu Gehör. Gewiß gehört dieses Werk einem verflorbenen Zeitgeschmack an, obgleich kaum die Annahme zutrifft, daß es bei seiner ersten Aufführung hinsichtlich der Neuartigkeit des Ausdrucks oder der angewandten Mittel bei den Zeitgenossen etwa Widerspruch hätte herausfordern müssen. Doch ist noch heute die Geschicklichkeit des Autors, was Satzbau und Klang betrifft, voll anzuerkennen. Der Chor unter Leitung Johannes Stehmanns hielt sich recht gut und auch die mitwirkende Kinderschar war sich ihrer Bedeutung wohl bewußt und sang präzise. Das verstärkte Blüthner-Orchester begleitete. Unter den Solisten bewährte sich hauptsächlich Hermann Weißenborn (Bariton) als intelligent und mit Hingabe singender Odysseus, ferner Emmi Leisner in den wichtigen Alt-Parteien. — Der Pariser Pianist Ludwig Breitner stellte sich uns als virtuoser und geschmackvoller Pianist von anerkennenswertem Können vor. Schütts nicht eben bedeutendes, aber klavieristisch reizvolles Konzert bildete die Einleitung, dem César Franck's merkwürdiges symphonisches Gedicht „Les Djinnes“ folgte, dessen sehr interessanten Klavierpart Breitner in richtiger Erkenntnis des starken poetischen Gehalts zur Geltung brachte. Ein ad hoc zusammengesetztes Orchester schien seiner Aufgabe nicht völlig gewachsen, spielte unrein und oft brutal lärmend. — Über Polare Eskimos und deren Musik sprach der schwedische Komponist Christian Leden. Im Sommer vorigen Jahres reiste er mit Rasmussen nach Grönland, um hier die Musik der Eskimos zu studieren. Er fand, daß zwischen den südlichen Grönländern, die bereits europäische Zivilisation und christliche Einflüsse erfahren hatten, und den nördlichen Völkerstämmen, die fern von jedem Verkehr, ihre uralten heidnischen Satzungen und Gewohnheiten, ihre ursprüngliche Eigenart wahren konnten, ein trennender Unterschied zu machen sei. Diese letzteren sind in ethischer Hinsicht höchst anziehend, da ein allgemeines sozialistisches Prinzip ihnen den Besitz verbietet, sie sorglos und glücklich macht und von allen „Errungenschaften“ modernen

wirtschaftlichen Lebens frei hält. Die starken Empfindungen, die eine gewaltige Natur mit ihren großartigen Eindrücken in ihnen auslöst, haben auch diese nördlichsten Bewohner der Polarländer musikalisch inspiriert und sie Töne finden lassen, die wohl unserem Ohre fremdartig, in ihrer Primitivität des Ausdrucks aber nicht uninteressant erklingen. Der forschende Musiker hatte einige oft rezitativartige, sich in den seltsamsten Tonfolgen bewegende Äußerungen dieser Naturkinder phonographisch aufgenommen und war somit in der Lage, seinen aufmerksamen Zuhörern verschiedene Gesänge im vollen Reiz ihrer Originalität vorzuführen. — Einen populären Loewe-Abend veranstaltete Hermann Gura. Die künstlerischen Qualitäten des Konzertgebers wurden in dieser Zeitschrift jüngsthin besprochen; so bleibt nur zu bemerken, daß die deklamatorische Begabung Guras, seine Kunst, die Umriss des darzustellenden Werkes scharf zu beleuchten, den zum Vortrag gelangenden Balladen zugute kam, von denen die seltener gehörten, wie „Die Lauer“, „Gregor am Stein“ neben bekannteren dem Programm einen besonderen Reiz verliehen. — In der Reihe der noch zu besprechenden Klavier-Abende muß an erster Stelle natürlich derjenige Conrad Ansgores genannt werden. Sein Beethoven-Abend vermittelte wieder eine Serie bedeutender Genüsse, die bei einem verständnisvollen Publikum laute und begeisterte Resonanz fanden. — Eine durchaus ernste Künstlerin ist Wera Scriabina, die eine größere Zahl Kompositionen aus der Feder A. Scriabine's vortrug. Die bedeutende Technik und die starke Intelligenz der Pianistin brachten die groß angelegte Sonate op. 6 zu trefflicher Wirkung, während die Etüden und Präludien — Blüten, die unter der Sonne Chopin's gereift sind — mit weiblicher Delikatesse gespielt wurden. — Schließlich wäre noch das Konzert Enid Brandts zu besprechen. Der jungen Dame geht zur Zeit die Erkenntnis der Bedeutung und des Gehalts des tiefsten und poetischsten Klavier-Konzerts von Beethoven — in Es-dur — völlig ab. Dabei fehlt ihr jede rhythmische Präzision, und die Technik reicht für solche Aufgaben nicht aus. Auch der Mozartschen Sonate blieb sie das Wesentlichste schuldig, so daß ihr Beginnen als ein vorzeitig unternommenes in keiner Weise gerechtfertigt ist.

Gustav Kanth
Der Klavierabend von Edmund Schmid stellte dem jungen Künstler das Zeugnis einer sehr starken Begabung aus, die sich sowohl nach der rein äußeren Seite der Fingerfertigkeit wie nach seiten der künstlerischen Gestaltung und geistigen Darstellung kundgab. Weniger Pedal oder wenigstens mehr Vorsicht in seiner Behandlung würde den Eindruck der Klarheit noch bedeutend erhöhen. Max Burkhardt
BONN: Das Schumann-Brahms-Fest (3.—5. Mai). Die vielseitigen Beziehungen, die Schumann und Brahms miteinander verbanden, gaben den Anlaß dazu, die Gedenkfeier für den ersten (aus Anlaß der hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages) zu einem großen Musikfeste für beide Meister auszugestalten. Der erste Tag war Brahms gewidmet. Fritz Steinbach, der berufenste Ausdeuter der Brahmschen Muse, übernahm die Leitung und verrichtete an der Spitze des ver-

stärkten Berliner Philharmonischen Orchesters eine Großtat nach der anderen. Die Tragische Ouvertüre erfuhr eine abgeklärte, geistvolle Wiedergabe; die Variationen über ein Thema von Haydn wurden reich schattiert, sehr gut charakterisiert geboten, die c-moll Symphonie bildete den Höhepunkt und herrlichen Abschluß des Konzertes. Neben diesen Orchesterwerken fand die Rhapsodie (mit Julia Culp), ebenso die „Nänie“, eine stimmungsvolle Vorführung unter tüchtiger Beteiligung der Gesangskräfte des Bonner Gesangsvereins. Mit der tön-schönen, großzügigen Wiedergabe des Violinkonzertes erspielte sich Efrem Zimbalist einen glänzenden Erfolg. Die folgende Gedenkfeier für Robert Schumann brachte Schumanns d-moll Symphonie und das vollendetste Chorwerk des Meisters, „Paradies und Peri“, unter Prof. Grüters (Bonn) in gediegener Ausführung. Das Berliner Orchester und der Chor wirkten mit begeisterter Hingabe, die Solisten (Anna Stronck-Kappel, eine ansprechende Peri, Olga Klupp-Fischer, Julia Culp, Felix Senjus, Thomas Denys) wurden den hochgestellten Ansprüchen immerhin in annehmbarer Weise gerecht. Der dritte Festtag hätte eine Auslese von Kammermusikwerken der beiden Meister bieten sollen. Statt dessen brachte er in überreicher Auslese mehr oder weniger gelungene Darbietungen der für das Fest verpflichteten Künstler. Ernst von Dohnányi spielte die C-dur Phantasie von Schumann ohne die nötige Vertiefung und enttäuschte infolge seiner unverkennbaren Indisposition als Brahms-Spieler mit der Wiedergabe der Intermezzi op. 116 No. 4, op. 118 No. 6, des Capriccio op. 76 No. 2 und der vierten Rhapsodie op. 119. Die von Anna Stronck-Kappel, Julia Culp, Felix Senjus und Thomas Denys gesungenen Vokalquartette („Der Abend“, „Fragen“ von Brahms, „Schön ist das Fest des Lenzes“ von Schumann, sowie Brahms' „Zigeunerlieder“) ließen den Ausgleich der wenig miteinander harmonisierenden Stimmen, die Reinheit der Intonation, die einheitliche Auffassung allzusehr vermissen, um einen befriedigenden Eindruck zu hinterlassen. Klangschoön kam das Horntrio op. 40 von Brahms, gespielt von Vita Gerhardt (vom Philharmonischen Trio), Anton Witek (Violine) und Robert Repky (Horn) zu Gehör; den Glanzpunkt der Matinee aber bildete der Vortrag des Liederzyklus „Frauenliebe und -leben“ durch Julia Culp. Ein vorzüglich redigiertes, mit Erläuterungen von Litzmann und bisher unveröffentlichten Briefen Schumanns und Brahms' (aus Dr. Erich Priegers Sammlung) bereichertes Programmbuch wurde den Festteilnehmern ein bleibendes Andenken an die interessante Feier.

A. Eccarius-Sieber

DÜSSELDORF: Mit der Erbauung des neuen Ibach-Saales wurde endlich unserer so oft beklagten Saalnot ein Ende bereitet. Der Kammermusiksaal faßt gegen 380 Personen, ist ideal gelegen, mit einem Raffinement ausgestattet, daß er vielleicht in Hinsicht auf praktische Anlage, Einrichtung, Akustik und Bequemlichkeit für Künstler und Publikum von keinem zweiten, für intime Veranstaltungen bestimmten Raume weit und breit annähernd erreicht, geschweige denn übertroffen werden dürfte. Die Einweihungsfestlichkeit hatte Vertreter der Behörden, der

Künstlerschaft, der Presse von nah und fern versammelt. Carl Friedberg, Otto Neitzel, Alexander Petschnikoff, Aldo Solito de Solis, Easthope Martin, Elisabeth Boehm-van Endert weihten den stimmungsvollen Raum mit ihren Vorträgen ein. Dann fanden eine Matinee mit Kompositionen von Graf Hochberg, der Schumann-Abend von Otto Neitzel, der Liederabend des ausgezeichneten Liedersängers Dr. von Zawilowski, der Klavierabend des phänomenal begabten, vierzehnjährigen Pianisten Aldo Solito de Solis aus Mailand in dem neuen Heim Unterkunft. — Von weiteren Veranstaltungen müssen der glänzend verlaufene Reger-Abend des Neuen Rheinischen Trio, der ebenso ausgezeichnete Leistungen zeitigende dritte (Brahms-) Abend von Sofie Dahm mit Bram Eldering und Friedrich Grützmaker, die u. a. das selten gehörte C-dur Trio unvergleichlich schön spielten, endlich das Liederkonzert von Gerty Schmidt mit Curt Vogel und Sofie Dahm, das Auftreten der Pianistin Therese Pott und von Hans Blume (Violine) erwähnt werden. — Karl Panzner führte in den letzten Musikvereinskonzerten das Requiem von Brahms, Liszts „Faustsymphonie“, das Oratorium „Franziskus“ von Edgar Tinel überaus temperamentvoll und glänzend vor, brachte in seinen großen Orchesterkonzerten als Neuheit die Symphonie von Felix Woysch zur Wiedergabe und bewährte sich dabei stets als der universell begabte, feinfühligste Orchester- und Chorleiter, unter dessen Führung das ganze hiesige Musikleben einen großen Aufschwung nahm.

A. Eccarius-Sieber

FREIBURG i. B.: Das diesjährige dreitägige Kammermusikfest vom 3. bis 6. Mai führte die Quartettvereinigungen der Frankfurter (Rebner), Triester und Münchener (Kilian) auf das Podium, die ersteren beiden unterstützt von Max von Pauer-Stuttgart, die letztere von Mitgliedern der Münchener Bläservereinigung. Das Programm war durchweg klassisch. Die Darbietungen der Frankfurter (Rebner-Davissou-Natterer-Hegar) trugen den Stempel der Vollendung, Beethovens Werk 59, 1 ebenso wie das Klavierquintett f-moll von Brahms. Die Triester (Janovich-Dudovich-Viezzoli-Baraldi) wirkten mehr durch frisches Drauflosgehn und angenehmen Vollklang und nur teilweise durch feine Ausarbeitung, die in Brahms' a-moll Quartett zu größerer Klangsönheit führte, während Beethovens Werk 95, f-moll, ihnen geistig fernliegt. Im Schumann-Quintett schien Max von Pauer am Flügel ein interessantes Kompromiß zwischen seiner eigenen vornehmen zarten Schumann-Auffassung und der unbekümmerten spiel- und klangfreudigen seiner jüngeren Partner zu schließen. Resultat: helles Entzücken des Publikums. Das Fest schloß in glänzender Weise mit dem Abend des Münchener Quartetts (Kilian-Knauer-Vollnhals-Kiefer) und eines Teils der Münchener Bläservereinigung: Walch (Klarinette), Abendroth (Fagott), Hoyer (Horn) und Horbelt (Kontrabaß). In Mozarts 19. Quartett in C, Köchel 465, Beethovens Werk 130 in B und Schuberts Oktett bewährten sich die hervorragenden Eigenschaften der Künstler wieder in

längst bekannter Weise. Trotz der ausgesprochenen persönlichen Eigenart des Primarius und des in heißer Leidenschaftlichkeit wie in subtilster Zartheit und verträumter Schwärmerei gleich hervorragenden Cellisten (Kiefer) herrscht im Kilian-Quartett vollendete Einfügung des Einzelnen in das Zusammenspiel, dessen Durchsichtigkeit gleich große Bewunderung erregte wie die tiefe Poesie des Vortrags. Im Oktett entzückten die Bläser, besonders Walch, durch duftige Süße und Weichheit.

Dr. Max Steinitzer

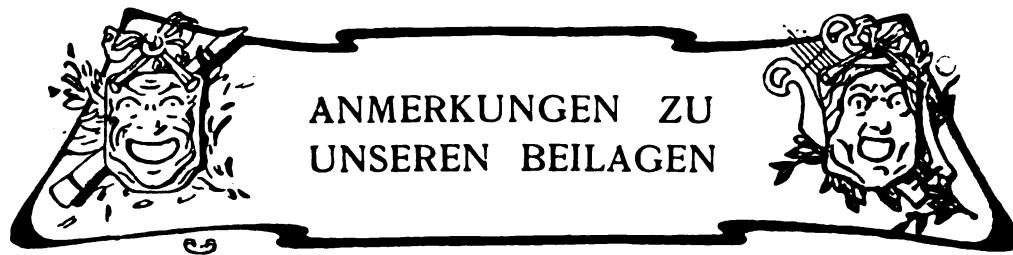
WIEN: Die Fünfzigjahr-Feier der Philharmoniker. Bankette, Festschriften, Ansprachen, Ehrenzeichen aller Art. Und ein Festkonzert mit Bruckners „Tedeum“, einem Kalbeckschen Prolog und der Neunten. Und Hymnen — gesprochene, geschriebene und applaudierte — auf das „beste Orchester der Welt“. Ein Titel, der den Philharmonikern wohl unbestritten gebührt, auch wenn ihnen in letzter Zeit die Berliner, Dresdener und Pariser näherücken. Aber in der Virtuosität der Ausführung im Ganzen, im Können der einzelnen, in dem Wunderbaren, Vollen, Warmen, des Wichtigsten ohne Derbheit und des Zartesten ohne Süßlichkeit fähigen Wohlklangs stehen sie noch immer einzig da. Eine Orchesterleistung der Philharmoniker unter einem großen Dirigenten — das Paradoxon „es gibt keine guten oder schlechten Orchester, es gibt nur gute oder schlechte Dirigenten“ ist nur scheinbar paradox — bedeutet die höchste Erfüllung eines Werkes in der Bravour der Wiedergabe, in der Vielfältigkeit der Abschattierung, in der leuchtenden Klarheit, mit der auch der komplizierteste Tonbau deutlich wird, und im Klangzauber, der die Träume der verwegenen Instrumentalmaler zu märchenhafter Wirklichkeit macht. Anders steht es allerdings, wenn man nach der kulturellen Mission einer so hochstehenden Körperschaft fragt. Sie ist zweifellos erfüllt worden, was die Großmeister der Musik betrifft: Beethoven und Bach, Haydn und Mozart, Wagner und Brahms sind die Grundpfeiler der Programme, und die Philharmoniker haben ihre tönende Botschaft stolzer verkündigt als alle anderen. Aber die Produktion der Gegenwart — und zwar jeder Gegenwart, nicht nur der unseren — haben sie fast immer abgelehnt, und den Größten der letzten fünfzig Jahre ist zumeist nur unter erbitterten Kämpfen die Interpretation der Philharmoniker erobert worden, — oft nur unter der Demissionsdrohung ihrer Dirigenten. Brahms und Liszt, Bruckner und Wolf ist es so ergangen, Richard Strauß ist nur durch Hans Richter durchgesetzt worden, und Mahlersche Symphonieen wurden (im ganzen zweimal) nur in jener Zeit aufgeführt, in denen der Komponist auch der Leiter der Philharmonischen Konzerte war. Von der heutigen Moderne — und der österreichischen speziell — ganz zu schweigen. Es wäre nichts dagegen zu sagen, wenn hier ein Prinzip walten würde, das Uraufführungen ausschließt und nur jenen neuen Werken Aufnahme gewährt, deren Wert die Sensation des Tages überdauert hat — wenn auch nur ein bis zwei Jahre. Von einem solchen Prinzip aber ist keine Rede, und eine große Zahl der philharmonischen Novitäten ist nicht infolge der Qualität der Werke, sondern infolge der Qualität der Be-



ziehungen ihrer Komponisten zu den Mächtigen des Orchesters aufgeführt worden, — womit natürlich nichts gegen den Wert der Werke an sich gesagt ist und gesagt werden soll. Es wäre da eine interessante Statistik zu machen — aber der Festtag ist nicht der rechte Anlaß dazu, und wenn all das Gesagte doch heraus mußte, so geschieht es doch wiederum aus Liebe zu dem herrlichen Orchester, das wirklich der Stolz der Wiener ist, und das er zu lieben Ursach' hat — nur daß er die Ursach' noch gern verstärken möchte. Das Festkonzert übrigens, das in des Kaisers Gegenwart unter brausendem Jubel stattfand, war auch keine ganz ungetrübte Freude. Schon durch die Zusammenstellung der Werke: Bruckners „Tedeum“ vor der „Neunten“, deren überwältigende, niederzwingende Wirkung gerade im Loslösen der vokalen Klarheit aus der Urmütterwelt der Instrumente liegt; im Befreienden des Menschenstimmenklanges nach den mystischen Rätseln des Orchestralen. Eine Wirkung, die einfach vernichtet wird, wenn der „Neunten“ ein Chorwerk vorangestellt wird; obendrein eines, dessen Orchesterteil von allem Glanz moderner Instrumental-Leuchtkraft gesättigt ist, so daß der erste Satz der Symphonie danach ganz anders wie sonst klingt. Grauer, matter, unbelebt. Was freilich auch an der Leitung Weingartners liegen mochte, der das Scherzo so unbeschreiblich hinreißend und mit solch unbändiger rhythmischer Kraft brachte, wie jüngst das ganze herrlich gelungene Brahms-Konzert, — der aber den ersten Satz merkwürdig schwunglos, ohne die starrende Größe und Wucht des Beethovenischen Melos wiedergab, das Adagio in kühler Klarheit und den letzten Satz zu einer wirbelnden Wildheit und einem Sturmloch, der das Unwiderstehlich-Hymnische des Ausklangs ins Orgiastische hinüberspielte. Im ganzen außerordentlich in der Klarheit, in der Straffheit der Linienführung und der Präzision und Energie der Durchbildung, und als technische Orchesterleistung an sich einfach unübertrefflich; aber den grimmigen Humor Beethovens, seine entrückte Mystik und seine allumfassende Sehnsucht ist Weingartner schuldig geblieben. Ein subjektiver Eindruck übrigens, den ich unbedenklich — obgleich er von manchem geteilt wird — als solchen ebenso feststelle, wie die Tatsache des unerhörten Beifallssturmes, der sich nach dem Ausklingen der Symphonie erhob, und die, daß der Applaus auch einmal das Scherzo unterbrach. Dem Orchester, noch mehr aber seinem Dirigenten wurden beispiellose Ovationen gebracht, an denen sich schließlich Orchester und Chor beteiligten. — Aus einer größeren Reihe von Novitäten, über die demnächst in einem Nachtrag zusammenfassend gesprochen werden soll, seien einige genannt, die der tapfere Philharmonische Chor aufgeführt hat. Ebenso erfreulich wie der seltene Fall, daß eine junge Vereinigung sich mit solchem Mute ausschließlich der Wiedergabe interessanter, bisher hier unbekannter Werke annimmt, ist der Umstand, daß dem von Franz Schreker mit Begeisterung geführten Philharmonischen Chor noch jedesmal der Erfolg treu geblieben ist, und daß seine Veranstaltungen immer vor dicht-

gefülltem Saal stattfinden. Eine Chorballade „Johannes Wittenborg“ von Grädener (nach Geibels Dichtung) hat durch die moderne Untermauerung überrascht, mit der der Komponist die Vorgänge der Dichtung sehr anschaulich macht. Leider vermag der Text der Ballade nur ganz äußerlich zu wirken, — und das ist schade, weil in der Musik ein kräftigeres Zusammenfassen, markantere Thematik und schwungvollerer Glanz zu fühlen ist als in den letzten Werken des Tondichters, der hier ein vornehmes und farbiges Klangbild geschaffen hat. Ein paar a cappella-Chöre von Karl Weigl, die in intimerem Raum feiner zur Geltung gekommen wären, haben trotz ihrer Knappheit durch ihr subtiles Gefüge und interessante Behandlung der Stimmen derart angesprochen, daß ein Chor wiederholt werden mußte. Eine Suite Franz Schrekers, aus älterer Zeit stammend und in ihrer übersichtlichen Struktur, ihrer frischen, einfachen Erfindung und ihrer tonalen Harmonik sehr verschieden von des Komponisten neueren, im Chroma schwelgenden und seltsame Klänge impressionistisch mischenden Werken, hat herzlichen Beifall erweckt, und ein biblisches Chorwerk von J. V. von Wöb hat durch seine farbig orientalische und die schöne Andacht der Stimmung ungemeinen Anklang gefunden. Jetzt wagt sich der Verein an Nicodé's „Gloria“ und „Lebensmesse“ von Delius — Schöpfungen, die höchste Anforderungen an die Ausführung stellen. Nichts erfreulicher als solcher Mut, der sich für eigenartige und von keinem andern Chorverband zu interpretieren versuchte Tondichtungen einsetzt; doppelt, weil auch der Philharmonische Chor sich's mit „Bewährtem“ leichter machen und auf „sicherere“ Erfolge rechnen könnte, dreifach, weil dadurch der Beweis geliefert wird, daß auch in Wien für interessante Novitäten Anteil und Beifall zu erobern ist. — Ein ähnlicher Versuch sei schließlich hier bloß registriert: Dem Beispiel auswärtiger Revueen folgend, hat die österreichische Zeitschrift für Musik und Theater „Der Merker“ als Ergänzung ihrer kritischen Tätigkeit die Vorführung neuer Werke unternommen und jüngst an einem Abend bei Bösendorfer unter Mitwirkung Marie Gutheil-Schoders, Arnold Rosés, Bruno Walters, Emilie Bittners und Hans Roberts eine aus dem Manuskript gespielte neue Geigenromanze von Carl Goldmark, zwei Grimmsche Märchen für Gesang und Klavier aus Adalbert von Goldschmidts Nachlaß, Bruno Walters Geigen-sonate und sechs Manuskriptlieder von Julius Bittner zur Aufführung gebracht. Als redaktioneller Leiter des „Merker“ und als Veranstalter des Abends ist es mir verwehrt, auf das Programm und dessen Wiedergabe näher einzugehen, und ich muß mich begnügen, den durch die Tagesblätter konstatierten völligen Erfolg dieses Versuchs festzustellen, dem sich im Herbst weitere Interpretationen neuer oder der Öffentlichkeit bisher nicht vermittelter Schöpfungen der Wiener Moderne und der übrigen zeitgenössischen Produktion anschließen sollen, was vielleicht auch anderen Mut zu ähnlichem Beginnen machen könnte.

Richard Specht



Die in unserem 1. Schumann-Heft (V, 20) veröffentlichten Bildnisse des Meisters ergänzen wir durch einige weitere Porträts, von denen das erste, die Vergrößerung einer seinerzeit im Besitze Clara Schumanns befindlichen Hamburger Daguerrotypie vom Jahre 1850, und die Zeichnung von Eduard Bendemann aus dem Jahre 1859 den Tondichter in der uns wohlvertrauten Haltung zeigen: das Haupt in die Hand gestützt, den Blick träumend nach innen gekehrt. Auch C. Jägers Gemälde entfernt sich nicht allzuweit von der typischen bildlichen Darstellung des Romantikers. Carl Seffners Marmorbüste in der Hamburger Musikhalle bringt den träumerisch versonnenen, erdwärts gesenkten Blick des Tondichters gleichfalls charakteristisch zum Ausdruck. Um die geschlossenen Lippen spielt ein leiser Zug von Wehmut, doch hat es der Bildhauer aufs glücklichste zu vermeiden verstanden, das Weiche ins Weichliche zu steigern; eine gewisse Sprödigkeit sogar ist seiner Darstellung nicht abzustreiten. Ähnliches gilt von der Marmorbüste Johannes Hartmanns in Leipzig. Auch er sucht den Eindruck romantischer Empfindsamkeit durch ein leichtes Neigen des Kopfes zu betonen. „Das Grüblerische, Schwermütige des Meisters kommt deutlich in den halbgeschlossenen, müden Augen und in der herben Bildung des Mundes zum Ausdruck. Aber auch etwas von der bald komisch, bald tragisch sich gebärdenden barocken Ironie Schumanns, die einzelne seiner Schöpfungen, wie die ‚Kreisleriana‘ und die ‚Davidsbündler‘ kennzeichnet, läßt die Büste in Blick und Mundbildung ahnen.“

Diesen Porträtdarstellungen lassen wir eine Ansicht des Schumann-Denkmals in Bonn folgen. Die Enthüllung des von Adolf Donndorf in Stuttgart geschaffenen würdigen Monuments fand am 2. Mai 1880 statt.

Clara Schumann führen wir zweimal vor: nach Franz von Lenbachs Gemälde und nach der wundervollen Büste von Adolf Hildebrand.

Hieran schließen sich verschiedene interessante Handschriftenproben des Meisters. Das Autograph des Liedes der Mignon: „Heiß mich nicht reden“ (No. 5 des op. 98a „Lieder und Gesänge aus Goethes Wilhelm Meister“) ist besonders auch dadurch wichtig, daß sich auf der dritten Seite der erste Entwurf zu der Einleitung der Symphonie No. 2 in C-dur findet, bei dem das Motiv in den Bässen eine von der endgültigen Fassung vollständig abweichende Gestalt aufweist. Wir bieten ferner in Faksimile: Vier Blätter aus den „Musikalischen Haus- und Lebensregeln“ und das Titelblatt von „Bunte Lieder“ op. 92.

Auch Robert Schumanns Werke haben vielfach bildende Künstler zum Nachschaffen angeregt; so z. B. Gabriel Max, dessen stimmungsvolle Phantasie über „Winterszeit“ aus den Klavierstücken für die Jugend op. 68 den Reigen unserer Beigaben beschließen möge.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107¹



ROBERT SCHUMANN

Nach einer Zeichnung von Eduard Bendemann
aus dem Jahre 1859



IX. 17

U. of M.



Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München

ROBERT SCHUMANN
Nach dem Gemälde von C. Jäger



IX. 17



ROBERT SCHUMANN
 Nach der Marmorbüste von Carl Seffner
 in der Hamburger Musikhalle

U of M



IX. 17



ROBERT SCHUMANN
Nach der Marmorbüste von Johannes Hartmann



IX. 17

U of M



IX, 17

DAS SCHUMANN-DENKMAL IN BONN
 Nach einem Photokunstblatt vom Verlag
 Hermann Knoeckel, Frankfurt a. M.



CLARA SCHUMANN
Nach Franz von Lenbachs Gemälde



IX. 17

U of M



CLARA SCHUMANN
Nach einer Büste von Adolf Hildebrand



IX. 17

U of M

mit seiner leuchtendsten Klinge.

Handwritten musical score for Robert Schumann's "Heiss' mich nicht reden" from Op. 98, No. 5. The score is written on five systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German and are written above the vocal line. The music is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like "f" and "p".



Handwritten musical score on a page with multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *dp* (diminuendo piano). The score is heavily annotated with handwritten notes and markings, including "No. 2" at the top left and "argu" in the middle section. There are also large, sweeping lines drawn across the staves, possibly indicating a section to be deleted or a specific performance instruction. The handwriting is in cursive, and the overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style.

Key markings and annotations include:

- un poco più animato* (written above the first staff)
- And. a Qu.* (written above the second staff)
- And. a Qu.* (written above the third staff)
- And. a Qu.* (written above the fourth staff)
- And. a Qu.* (written above the fifth staff)
- And. a Qu.* (written above the sixth staff)
- And. a Qu.* (written above the seventh staff)
- And. a Qu.* (written above the eighth staff)
- And. a Qu.* (written above the ninth staff)
- And. a Qu.* (written above the tenth staff)

The score is divided into measures by vertical bar lines. The notation is dense and includes many slurs and ties. The handwriting is in dark ink on aged paper.

Handwritten musical score on five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The lyrics are written in German and are partially obscured by a large, dark, irregular mark on the right side of the page.

Lyrics (from left to right, top to bottom):

- System 1: *h. an 2 Re.*
- System 2: *für uns d. lipa hyn gun*
- System 3: *me h. parr dy an hme an berr*
- System 4: *me u. am u. hme an berr*
- System 5: *me u. hme an berr*

The large dark mark on the right side of the page obscures the lyrics and musical notation on the right half of the page.

Reflexes sind = unwillkürlich.

freudig, und wenn ich dich noch einmal sehe, so
 werde ich dich so sehr umarmen, dass du dich
 nicht wehren kannst. Ich habe dich so sehr
 geliebt, dass ich dich nie vergessen werde.
 Ich habe dich so sehr geliebt, dass ich dich
 nie vergessen werde. Ich habe dich so sehr
 geliebt, dass ich dich nie vergessen werde.

Also, wenn die die Tasse ganz leer ist, wird das
so gut heraus kommen. —

Wissen und ich bin ganz ganz sicher...

Die Beurteilung von Aussagen ist schwierig, aber
der Hauptpunkt ist die Aussage, die wir ableiten
wollen. Es ist nicht die erste, sondern die zweite
Pfeil in der ersten und zweiten. Sie ist nicht.



VIER BLÄTTER AUS ROBERT SCHUMANN'S AUTOGRAPH
DER „MUSIKALISCHEN HAUS- UND LEBENSREGELN“

IX. 17

5, von Fr. Strackwitz.
a. D. Jungbrunnen
in Koffmann.
u. F. Hahn.



AUTOGRAPH DES TITELBLATTS ZU „BUNTE
LIEDER“, op. 92, VON ROBERT SCHUMANN



PHANTASIE VON GABRIEL MAX ÜBER „WINTERSZEIT“
 Aus den Klavierstücken für die Jugend, op. 68
 von Robert Schumann



IX. 17



DIE MUSIK

Die Kunst hat kein Vaterland; alles Schöne sei uns wert,
welcher Himmelsstrich es auch erzeugt haben mag.

Carl Maria von Weber

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 18

Zweites Juniheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LANDEP.

INHALT

Georg Richard Kruse

Otto Nicolais Beziehungen zu den Tondichtern seiner Zeit

Richard Rote

Beckmesser

Ein Rettungsversuch

Paul Bekker

Das 46. Tonkünstler-Fest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Zürich (27.—31. Mai 1910)

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Quartalstitel zum 35. Band der MUSIK

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrsbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:

Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain

Alleinige buchhändlerische Vertretung für

England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London

54 Great Marlborough Str.

für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York

für Frankreich: Costallat & Co., Paris.



Das Leben Otto Nicolais hebt sich von dem meist in engen, kleinlichen Verhältnissen verlaufenen Dasein der anderen Meister unserer deutschen komischen Oper glänzend ab. Nicht daß er nicht ebenso wie sie alle, von Dittersdorf bis Hugo Wolf, den bitteren Sorgenkelch hätte trinken und alle Existenznöte des Künstlerlebens hätte durchkämpfen müssen, aber seine gesellschaftlichen Eigenschaften, die Stellungen, die er bekleidete, ließen ihn doch auf des Daseins Höhen sich bewegen; er gab sich als Kavalier und man behandelte ihn als solchen, wenn er auch oft keinen roten Heller in den Taschen seines eleganten Salonkostüms hatte. Knüpften sich schon durch das Wirken an ausschließlich vornehmen Kunststätten in Deutschland Beziehungen zu den hervorragendsten Künstlern leicht an, so kam dazu, daß er der letzte deutsche Meister war, dessen junger Ruhm in Italien erblühte, der noch die glänzende Zeit in Rom sah, wo sich die Kulturträger aller Länder zusammenfanden. So gibt es denn auch fast keine berühmte Persönlichkeit aus den dreißiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, mit der Nicolai nicht in mehr oder minder nahe Berührung trat, und wenn wir hier nur die Tondichter in Betracht ziehen, so sind damit seine Beziehungen zu den Großen jener Tage keineswegs erschöpft.

An der Wiege wurde es Nicolai freilich nicht gesungen, daß er in den höchsten Kreisen verkehren werde, denn sein Vater Carl Nicolai¹⁾ war, wenn er auch vorübergehend Kapellmeister des Fürsten Potemkin, wie er sich bezeichnete, gewesen sein mag, doch immer nur ein einfacher Musiklehrer. Otto besuchte zwar das Friedrichs-Gymnasium seiner Vaterstadt Königsberg i. Pr., aber nur bis Secunda, denn wie Direktor Gotthold in das Journal eintrug, wurde er „1825 seinem Vater zurückgegeben, der ihn zum Bedienten brauchte, zu Hause zu stark beschäftigte und ihm keine Zeit und Lust zu den Studien ließ.“

Ein Jahr darauf entfloh dann der Sechszehnjährige, einen geborgten Taler in der Tasche, um nach Berlin zu wandern, brach aber in der Nähe

¹⁾ Vgl. über ihn den Aufsatz von Georg Richard Kruse „Der Vater Otto Nicolais“ in der „Musik“ (Jahrgang VIII, Heft 21). Red.



von Stargard in Pommern, von Entbehrungen erschöpft, zusammen und wurde von einem gütigen Musikfreunde, Auditeur Adler, in Pflege genommen, der ihn, als er körperlich und seelisch wieder gesundet war, nach etwa einem Jahre mit reichlichen Empfehlungen nach Berlin sandte. Hier erwarb er sich bald die väterliche Freundschaft des alten Zelter (1758—1832), der ihn als Schüler ins Kgl. Institut für Kirchenmusik aufnahm, ihn häufig seine Lieder und Balladen singen und auch 1830 als baßsingendes Mitglied in die Singakademie, deren Direktor er war, eintreten ließ. In dem ganzen großen Familien- und Freundeskreise Zelters wurde bald auch Nicolai heimisch, und aus geselligen Musikabenden flossen mancherlei Anregungen zu den ersten Kompositionen des überall gern gesehenen jungen Tonkünstlers. Nicolai hat sich seines väterlichen Freundes allezeit dankbar erinnert. Als Zelter am 18. Mai 1832 beerdigt wurde, sang Nicolai mit im Chor bei der Trauerfeier und trug dann die Beschreibung des Begräbnisses ausführlich in sein Tagebuch ein. Es heißt da u. a.:

„Ich für mein Teil habe ihm heute manche Träne geweint und werde seinen Verlust bitter empfinden. — Heute vor drei Wochen wurde mein Tedeum in der Freitagsmusik Zelters gesungen, und er hat, wiewohl schon etwas unwohl, der Musik damals beigewohnt. Ich glaube, es ist das letzte gewesen, was er mitgemacht hat. Am Sonntag darauf sprach er viel mit mir über diese Komposition und war schon weicher gestimmt als gewöhnlich. (Es war am 29. April abends.) Ich blieb bei Zelters zum Abendessen. Zelter selbst kam nicht in das Eßzimmer, sondern blieb in seinem Arbeitszimmer. Er sprach von Goethe [† 22. März] und sagte noch zu mir: ‚Sehen Sie, was Sie für einen dummen Streich gemacht haben, daß Sie im Sommer nicht nach Weimar gegangen sind? (Er hatte mir damals einen Empfehlungsbrief an Goethes Schwiegertochter mitgegeben, wodurch ich des Dichterfürsten Bekanntschaft gemacht hätte.) Aber die Jugend glaubt immer, sie hat noch Zeit genug.‘ — Wie gerne wäre ich im Sommer nach Weimar gegangen, aber meine Kasse, die in Leipzig ganz erschöpft worden war, ließ es nicht zu. Ich sagte zu Zelter, daß es mir nun auch unaussprechlich leid wäre, daß ich aber kein Geld mehr zu dieser Reise gehabt hätte. Seiner gewöhnlichen Derbheit gemäß antwortete er: ‚Ei was, da hätten Sie Betteln müssen.‘ Zelter war sehr groß und kräftig, und bis 14 Tage vor seinem Tode, glaube ich, hat er nie geweint. Auffallend ist es, daß er eine Ahnung seines Todes hatte, seine Papiere ordnete und in den letzten Tagen sehr weich gestimmt war. Der Tod Goethes hat mächtig auf ihn gewirkt. Zelter war wie ein Fels, an dem sich die Wellen brachen, die in der vielköpfigen Akademie entstanden; seine Persönlichkeit wird nicht zu ersetzen sein. — Ich habe manches von ihm gelernt. Lebe wohl, mein teurer Lehrer!“

Zur Gedenkfeier am Jahrestage von Zelters Tode komponierte Nicolai für die Liedertafel einen von Ribbeck gedichteten, nicht veröffentlichten Chor, dessen zweite Strophe lautet:

„In dem Himmelssaale brüderlich vereint,
Sitzt er nun beim Mahle mit dem edlen Freund.
Ew'ge Morgenröte leuchtet um sie her
Und es strahlt mit Goethe Zelter licht und hehr.“

Nicht minder freundlich hatte sich das Verhältnis Nicolais zu seinem Lehrer Bernhard Klein (1793—1832) gestaltet. Das feurige Temperament des Meisters entzündete den Studien- und Schaffensdrang des jungen Nicolai in hohem Maße, und als dieser mit seinen ersten größeren Werken, der „Weihnachts-Ouvertüre“ und dem „Te Deum“ in einem Konzert mit der Königlichen Kapelle und der Sing-Akademie am 29. Mai 1833 in der Garnisonkirche an die Öffentlichkeit trat, führte er in dankbarem Erinnern auch aus seines so früh verstorbenen Lehrers großem „Magnificat“ mehrere Sätze auf. Von ihm, der mit den Opern „Dido“ und „Ariadne“ schon erfolgreich auf der Bühne erschienen war, mögen vielleicht die Anregungen zum Opernschaffen bei Nicolai inmitten der Beschäftigung mit streng kirchlicher Musik ausgegangen sein. Ein treues Andenken hat auch ihm Nicolai bewahrt. Als er, schon in Rom als Organist an der preußischen Gesandtschaftskapelle, bei einem Musikalienhändler zwei Stücke Kleins findet, notiert er das mit großer Freude in sein Tagebuch. Und bald darauf finden wir folgende Eintragung:

„Durch den hier neu angekommenen Gesandtschaftsprediger Abeken habe ich eine Lithographie meines innigstgeliebten verstorbenen Lehrers Klein erhalten, die mir Herr Türschmidt aus Berlin zum Präsent gemacht hat.“

Und als er Wohnung sucht, möchte er am liebsten im Hause Buti mieten, wenn sie nicht so teuer wäre. „Lauska, Reißiger und mein guter Lehrer Bernhard Klein haben darin gewohnt.“

Man kann Klein nicht nennen, ohne auch seines künstlerischen Widerparts Ludwig Berger und des beide gleichmäßig verhimmelnden Zeitungsorakels Ludwig Rellstab zu gedenken, mit denen Nicolai natürlich ebenfalls im Verkehr stand, nicht nur in Berlin, wo er für die von den dreien gegründete Jüngere Liedertafel u. a. das „Lied vom runden Tisch“ komponierte, sondern auch noch von Rom aus. Für Rellstab, der in der Vossischen Zeitung Nicolais erste Kompositionen meist wohlwollend besprach und den jungen Künstler kräftig zu fördern suchte, schrieb Nicolai auch einen größeren Aufsatz gegen die Oper in Italien, der wohl für die Zeitschrift „Iris“ bestimmt war, aber nicht zum Abdruck kam.

In diesen Kreis gehört auch Karl Friedrich Rungenhagen, der Nachfolger Zelters als Direktor der Singakademie, dem Nicolai von Italien aus mehrere geistliche Kompositionen für die Akademie sandte, ferner der Komponist der „Faust“-Musik, die zur ersten Aufführung der Goetheschen Dichtung in Berlin gespielt wurde und teilweise noch heute verwendet wird, Fürst Anton Radziwill, in dessen Hause Nicolai schon den Proben zum „Faust“ beiwohnte.

Sein Landsmann und Freund Heinrich Dorn, der 1849 Nicolais Nachfolger im Amt als Kapellmeister an der Berliner Hofoper werden sollte,

und Wilhelm Taubert, der seit 1848 neben ihm wirkte, und mit dem sich Nicolai nie recht befreunden konnte,¹⁾ waren zur Zeit ebenfalls Schüler Kleins, und Taubert erregte schon früh Nicolais hitzige Natur oft in hohem Grade.

Der damals neunjährige Ferdinand Gumbert wurde für Nicolai eine anregende Persönlichkeit, indem er ihn veranlaßte Duette zu schreiben, bei deren Aufführung Gumbert die Sopran-, Nicolai die Baßstimme sang. Die wiederholt erneuerte Freundschaft zwischen beiden sollte noch nach Nicolais Tode Früchte tragen, indem Gumbert für Pauline Lucca ein Lied komponierte (als Einlage für die „Lustigen Weiber“), das das zweite Motiv aus dem Allegro der Ouvertüre, das in der Oper nicht wiederkehrt, als Refrain benutzte.

Sehr häufig wird in Nicolais Tagebüchern und Briefen Meyerbeer erwähnt, der nach seinen ersten Erfolgen in Italien nach Berlin zurückgekehrt war und — noch vor Erscheinen des „Robert“ — als Komponist des „Crociato“ gefeiert wurde. Er war gewissermaßen sein Vorbild, als Nicolais Ehrgeiz ihn auf das Gebiet der italienischen Oper trieb, auf dem er mit dem „Templario“ bald die Ehren eines Maëstro erringen sollte. Er hebt in seinen Textnöten wiederholt hervor, daß Meyerbeer, „der Schlaupkopf“, nie eine Oper auf deutschen Text geschrieben habe, und in seinen Geldnöten muß er oft der glücklichen Lage des reichen Bankierssohnes gedenken. Gegen den Schluß von Nicolais Leben traten beide noch in persönliche Beziehung. Er schreibt in sein Tagebuch:

„Im März 47 war Meyerbeer in Wien und führte unter Mitwirkung der Dlle. Jenny Lind seine letzte Oper ‚Das Feldlager in Schlesien‘, in Wien unter dem Namen ‚Vielka‘ gegeben, im Theater an der Wien auf. Ich führte im zwölften philharmonischen Konzert die Ouvertüre zu der Tragödie ‚Struensee‘ von diesem Kompositeur auf, wodurch wir näher an einander kamen. Als Generalmusikdirektor des Königs von Preußen dürfte ich in Berlin wohl noch in nähere Beziehung zu ihm treten. Er schien wohlwollend gegen mich gesinnt und hat mir sehr gute Empfehlungsbriege an die Theaterrichtoren in Paris geschrieben, wo ich mich vielleicht, nachdem ich Berlin besucht haben werde, hinwenden werde.“

Meyerbeer hat dann auch, wie Nicolai schreibt, zu der schnellen und bestimmten Entschlieûung des Königs, Nicolai als Kapellmeister in Berlin anzustellen, bedeutend beigetragen.

In der Jugend schon trat Nicolai dem fast gleichaltrigen Zelter-Schüler Felix Mendelssohn nahe, namentlich als dieser 1832 von London nach Berlin zurückkehrte. Beide trafen des öfteren in Gesellschaften zusammen und gerieten (wie H. Mendel berichtet) im Gespräch über Kunstgegen-

¹⁾ „Die Verteilung der Opern zwischen Taubert und mir hat viel zu schaffen gemacht Mit T. bin ich leider sehr gespannt, denn der Mann ist furchtbar neidisch. Welche Wonne müßte es sein, mit Liebe und Wohlwollen in der Welt leben zu können. Es ist genug, etwas zu sein, um bittere Feinde zu haben.“

stände in der Regel hart aneinander, was aber eine schließliche Einigung und Aussöhnung nicht hinderte. Die freundschaftlichen Beziehungen zwischen ihnen werden bestätigt durch die Tatsache, daß Nicolai sein sechstes Liederheft op. 18 („Deutsche Lieder für eine Singstimme“) und aus diesem das Shakespeare'sche „Sturm, stürm, du Winterwind“ bei der Neuausgabe in den „Stammbuchblättern“ abermals Mendelssohn gewidmet hat. Vielleicht war es der Umgang mit dem Komponisten der „Sommernachts Traum“-Ouvertüre, der Nicolai überhaupt auf Shakespeare hingeleitet hat, denn schon im zweiten und im fünften Liederheft finden sich Lieder des Dichters, dessen „Lustige Weiber“ schließlich Nicolai zur Unsterblichkeit verhelfen sollten. Das von Mendelssohn vertonte „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht“ hat Nicolai ebenfalls komponiert, und auch sonst traten sie in künstlerischen Wettbewerb. Beider Konzerte fielen in den Anfang des Jahres 1833; am 13. März beendete Mendelssohn seine Italienische Symphonie, und am 13. April führte Nicolai seine Erste in c-moll auf. Beide ernten das Lob, neben eigenen Werken auch solche von Beethoven und Bach, bzw. Mozart gebracht zu haben. Fast gleichzeitig sollten beide auch zu Amt und Würden kommen: Mendelssohn als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf, Nicolai als Organist an der Gesandtschaftskapelle in Rom, zugleich als musikalischer Mitarbeiter bei den liturgischen Arbeiten Bunsens, der früher (1830) auch schon Mendelssohn als solchen heranzuziehen versucht hatte. In den Programmen der Wiener Philharmonischen Konzerte, die Nicolai dirigierte, figurierte Mendelssohn mit den Ouvertüren zum „Sommernachts Traum“ und der „Schönen Melusine“. Nicolai sollte auch eines von Mendelssohns Werken zur Uraufführung bringen, und zwar gelegentlich des Universitätsjubiläums in Königsberg 1844, dem auch König Friedrich Wilhelm IV. beiwohnte. Kurz vorher hatte Bürgermeister Tschech das bekannte Attentat verübt, und als Beglückwünschung zur Errettung aus der Gefahr hatte Mendelssohn einen Chor komponiert: „Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir“, den Nicolai aus dem Manuskript mit der Königsberger Singakademie im Dom zu Gehör brachte. Zwei Jahre vor seinem eigenen Tode trug Nicolai in sein Tagebuch ein: „In dieser Zeit starb Mendelssohn in Leipzig.“ Und als am 8. November 1847 Mendelssohn in Berlin beerdigt wurde, stand mit dem Domchor wohl auch Nicolai am Grabe des Jugendgenossen. Zwei Tage später sang der Domchor im Konzertsaal des Opernhauses drei Mendelssohnsche Stücke und am nächsten Tage in der Friedenskirche bei Potsdam den 98. Psalm und die neue Liturgie von Nicolai unter Leitung des Komponisten, der am 1. März 1848 Mendelssohns Nachfolger als Kapellmeister am Dom wurde.

Trotzdem Nicolai 1831 und Ende 1833 in Leipzig war, wo er das erstemal im Alten Theater seine c-moll Symphonie spielen ließ, das zweite-

mal seine „Weihnachts-Ouvertüre“ im Gewandhaus dirigierte, findet sich keine Erwähnung einer Berührung mit Robert Schumann. Er besucht Stegmayer, den Theaterkapellmeister, Pohlenz, den Dirigenten der Gewandhauskonzerte, den Thomaskantor Weinlig, Richard Wagners Lehrer, mit dem er Kompositionen austauscht, aber nicht Schumann. Dieser erzählt uns nur von der komischen Duellaffäre Nicolais mit dem von ihm sich beleidigt fühlenden Hornisten Louis Schunke in der bekannten Weise. Erst von Italien aus knüpften sich Beziehungen zwischen beiden, indem Nicolai im Jahre 1835 die bekannte Abfertigung seines Namensvetters Gustav Nicolai, des Verfassers von „Italien, wie es ist, eine Warnungsstimme“, und 1847 zwei Aufsätze „Italienische Studien“ in Schumanns „Neuer Zeitschrift“ veröffentlichte. Der eine behandelt die Sixtinische Kapelle, der andere bringt Betrachtungen über die italienische Oper, in denen er bekennt, daß er jetzt viel Schönes in dieser Musik finde. Die letztere Arbeit begleitet Schumann mit nachstehender (in verschiedenen Ausgaben weggelassener) Anmerkung:

„Mehr als tragikomisch sah namentlich Florestan, als ihm der obige Aufsatz vorgelesen wurde. ‚Ein so gescheuter Mann — und Vorschläge wie Vermischung der Stile‘, murmelte er vor sich hin. Indes, ‚jede Ansicht soll angehört werden und geprüft auch‘, setzte er rasch hinzu. So möchten sich denn auch unsere auswärtigen Freunde (namentlich du, köstlicher Wedel!) über manches oben angeregte vernehmen lassen und mit der Freimütigkeit, die jenen Aufsatz so sehr auszeichnet. Uns selbst fehlt es heute an Zeit.“

Und so geschah es. Wedel führte Nicolai scheinbar gründlich ad absurdum. Nicolai erwiderte nicht (eine tatsächliche Antwort gaben erst später seine „Lustigen Weiber“), arbeitete aber auch nicht mehr für die Zeitschrift. Robert Schumann schreibt im August an Zuccalmaglio: „Der Aufsatz gegen Nicolai war außerordentlich und überzeugend in jedem Wort“, und im Dezember an Fischhof nach Wien: „Empfehlen Sie mich Hr. Otto Nicolai. Er soll äußerst tüchtig sein — aber Wedel hat dann auch recht.“ Schumann erwähnt gelegentlich noch das historische Konzert, das Nicolai 1838 mit eigenen Kompositionen gab; weiter aber nimmt keiner mehr Notiz vom andern, obgleich Schumann 1847 wieder in Wien war und seine Werke dirigierte. Zehn Jahre vorher aber hatte Schumanns spätere Gattin, Clara Wieck, bei einer Privatsoiree in Nicolais Wohnung mitgewirkt, wie aus einem Briefe Nicolais hervorgeht.

Auf der Reise nach Rom im Dezember 1833 berührt Nicolai auch München und besucht u. a. den Komponisten Johann Kaspar Aiblinger (1779—1867), von dem man heute freilich wenig mehr als den Namen kennt, und den Hofkapellmeister Chelard, den internationalen Musiker, zu dessen Oper „Macbeth“ der Komponist der „Marseillaise“, Rouget de l'Isle, den Text geschrieben hat. Nicolai spielte er aus seiner neuen Oper

„Die Hermannschlacht“ vor, die 1835 in München aufgeführt wurde. „Er will deutsch sein,“ notiert Nicolai. 1836 wurde Chelard Hofkapellmeister in Weimar, in welcher Stellung er auch neben Liszt bis zu seinem Tode (1861) blieb.

Mit Beginn des Jahres 1834 betritt Nicolai Italien, das ihn ganz unvermutet sieben Jahre festhalten und zum berühmten Maëstro machen sollte. In diesem Zeitraum lernt er nun fast alle namhaften Tondichter persönlich kennen. Zuerst in Venedig den Kapellmeister der Markuskirche Giovanni Agostino Perotti (1769—1855), in dessen Hause er die ganzen Tage seines Aufenthalts wie ein Angehöriger verkehrt und für dessen Tochter Giuditta er die ersten italienischen Anacreontica schreibt. Auch die Komposition eines „Kyrie solenne per la festa di Sta. Cecilia per la chiesa di S. Marco in Venezia“ (gleichfalls nicht mehr aufzufinden) ist wohl auf diese Bekanntschaft zurückzuführen, die übrigens 1838 wieder erneuert wurde, als Nicolai von Wien zurückkehrte und seine Oper „Rosmonda“ mitbrachte, die er Perotti vorspielte.

In Bologna erwähnt er des Kapellmeisters an San Petronio Giuseppe Pilotti (1784—1838), der zugleich Lehrer des Kontrapunkts am Liceo filarmonico war. Später schreibt er einmal:

„Pilotti ist ein sehr guter Kontrapunktist, aber seine Gedanken sind eben nicht männlich, d. h. die Themas. Es ist in Händel und Bach und in deutscher Schule überhaupt doch ein anderer Saft! Zur kräftigen Männlichkeit und Erhabenheit können die Italiener sich nicht aufschwingen. Außerdem sind die Musiken Pilottis sich alle ähnlich wie ein Ei dem andern, obgleich mit großer Instrumentalkenntnis geschrieben. Sie erinnern mich an die ebenso langweiligen Erzeugnisse des Cav. Neukomm“.

In Rom am 26. Januar angekommen, suchte Nicolai sogleich seinen Chef, den preußischen Ministerresidenten Karl von Bunsen, im Palazzo Caffarelli, dem Gesandtschaftspalast auf dem Kapitol, auf und traf da mit dem Komponisten Sigismund Neukomm (1778—1858) zusammen, in dem er zu seiner Freude gleich einen Bekannten begrüßen konnte. Der in aller Herren Ländern heimische Tonkünstler, der unzählige, heute vergessene Werke schuf, der Hofkapellmeister des Kaisers von Brasilien und Pianist Talleyrands war, bald in Petersburg, bald in Algier lebte, war in Rom als Helfer an den liturgischen Arbeiten bei Bunsen wie zu Hause. Das von diesem herausgegebene Werk „Die heilige Leidenswoche“ (Hamburg 1841) stammt in seinem ganzen musikalischen Teile von Neukomm. Nicolai charakterisierte ihn als einen

„gescheuten, guten, aber höchst langweiligen und trocknen Mann, der gewiß ein ebenso guter Astronom geworden wäre, als er zufällig ein Musiker geworden ist. Er hat alles gelernt, was dazu gehört und was sich lernen läßt — was sich aber nicht lernen läßt, das hat er nicht.“

Eine interessante Bekanntschaft machte Nicolai in Ambroise Thomas „welcher in der Académie de France den großen Preis gewonnen hat und auch zu seiner Ausbildung hierhergeschickt worden ist. Er findet aber, wie ich, daß, mit Ausnahme der Sixtina, hier nichts zu holen ist.“

Von einem Stück aus einem Requiem von Ambroise Thomas, das bei Horace Vernet gesungen wurde, weiß Nicolai nur zu sagen, daß die Komposition voller Dissonanzen sei. Während er an seiner D-dur Symphonie arbeitet, bringt ihm Thomas die Partituren der ersten vier Beethovenschen Symphonieen, „die dem andern Pensionär, Elwart, gehören.“ A. A. Elwart (1808—77) hat sich vor allem als Theoretiker bekannt gemacht; Thomas kehrte mit ihm 1836 nach Paris zurück, wo er erst 30 Jahre später mit „Mignon“ einen großen, bleibenden Erfolg erringen sollte.

Mit dem Künstlerpaar Charles de Bériot und Marie Malibran führten Nicolai Gesellschaften bei Vernet ebenfalls zusammen.

„Die Malibran ist ein geniales Weib. Ich habe tüchtig ausgeholfen und im Flusse des Zusammenhanges sogar die Partie des Octavio im Don Juan im ersten Duett mit ihr gesungen.“

Die schöne Frau begeisterte ihn so, daß er über ein von ihr aufgegebenes Thema bis zum nächsten Abend ein Rondo komponierte.

„Abends bei Vernet, wo wieder tüchtig Musik gemacht wurde; doch meist nur von Bériot und der Malibran, natürlich! Die M. war so gütig, das für sie komponierte Stück über das dumme, von ihr aufgebrachte Thema kaum anzuhören.“

Man hört hier den empfindlichen Nicolai in seiner Empörung. — Ernster als im Leben sollte Marie Malibran im Tode in Nicolais Schicksal eingreifen. Am 23. September 1836 war sie in Manchester gestorben, und noch am Abend verbreitete sich die Nachricht auch in Bologna, wo Nicolai auf der Reise verweilte. Sogleich wurde mit dem Direktor des Teatro comunale eine Abmachung getroffen, daß Nicolai eine Trauerkantate auf ihren Tod schreiben solle.

„Am 21. Oktober kam die Sache zur Aufführung. Der Chor bestand etwa aus 103 Sängern, die sich zusammengefunden hatten, und obwohl die Ausführung nicht mit deutscher Präzision vonstatten ging, so war sie doch ziemlich gut. — Die Ouvertüre wurde applaudiert und auch mehrere Chöre der Kantate, z. B. der Männerchor und der Chor ohne Orchester. Aber die lebenden Bilder, für welche die Italiener überhaupt keinen Sinn haben, waren dermaßen schlecht vorgestellt, daß das Publikum darüber lachte und am Schlusse der Kantate nicht applaudierte. So fiel ich denn aus allen meinen Himmeln. Freilich sagten alle, daß man gegen die Musik nichts einwenden könnte, sondern daß die ganze Schuld auf die Kleinlichkeit der bildlichen Vorstellungen zu schieben sei; aber das kann mich wenig trösten, da ich bei andrer Ausführung auf Vorrufen und spätere Wiederholung der Kantate (an einem andern Tage) gerechnet hatte. Ich war tief gekränkt, und das um so mehr, weil ich fühle, bessere Anerkennung verdient zu haben. Ich bin betrübt, betrogen, an Geld viel ärmer, aber an Erfahrung viel reicher!“

Nichtsdestoweniger war Marie Malibran die Veranlassung gewesen, daß Nicolai den ersten Schritt auf die Bühne tat.

Zu dem berühmten Sammler und Kenner alter Musik, dem Abbate Fortunato Santini (1778—1862), „der ein freundliches Gesicht macht, wenn man von ihm Musik kopieren läßt“, tritt Nicolai durch häufigere Besuche in nähere Beziehungen, und er läßt sich fleißig Musik abschreiben, um etwas Gutes mit nach Hause zu bringen. Er findet auch Briefe von Zelter bei ihm. „Santini ist sehr eitel und neidisch auf Baini“, notiert er.

Die bedeutendste und angesehenste Persönlichkeit des römischen Musiklebens war der damals 60jährige Kapellmeister der Sixtina, Giuseppe Baini, der Biograph Palestrina's, der auch als Künstler ganz in dessen Schöpfungen lebte. Sein zehnstimmiges „Miserere“ war das einzige Werk eines lebenden Komponisten, das abwechselnd mit denen von Gregorio Allegri und Tommaso Baj während der Karwoche in der Sixtina aufgeführt wurde. Durch Bunsen selbst, der mit Baini gemeinsam eine Herausgabe der Werke Palestrina's vorbereitete, wurde Nicolai bei ihm eingeführt und durch Bunsens Vermittelung übernahm es auch Baini, Nicolai noch weiter im Cantus firmus und den alten Tonarten zu unterrichten, und zwar unentgeltlich. „Wenn er mich nur etwas höflicher behandeln wollte! ich bin einmal nicht mehr gewohnt, den Jungen zu spielen“, schreibt Nicolai nach der ersten Stunde; nach der zweiten heißt es: „Er ist doch ein höchst kenntnisreicher Mann.“ Zur nächsten bringt er dem erkrankten Baini eine Flasche „Sirop des mûrs“ für seinen Hals mit und bemerkt:

„Er weiß viel, aber er hat wenig unterrichtet, das merkt man. Ich wende diese Zeit nun an, um die ältere Musik kennen zu lernen und das zu ergänzen, was mir bisher zu einem vollständigen System noch immer fehlte, nämlich das, was den Tonleitern vorangeht, der Geschichte nach. Zarlino und dann Bainis mündlicher Unterricht kommen mir dabei gut zustatten.“

Dann heißt es wieder:

„Über die alten Tonarten studiert, die mir immer unklarer werden, und einige Antiphonen darin komponiert. Abends Stunde bei Baini, bei dem es auch nur halbdunkel oder halbhell zu sein scheint.“

Im August notiert er:

„In der vergangenen Woche war auch Baini in Frascati; er besitzt dort ein Haus. Ich bin mit ihm viel zusammen gewesen, und wie ich einst mit meinem guten Klein im Weinhaus saß und dort manches von ihm gesprächsweise lernte, so saß ich in Frascati öfter mit Baini im Café und hörte seinen lehrreichen Worten zu. Wir waren zusammen hinausgefahren aus Zufall und fuhren auch wieder zusammen hinein, und zwar in Bunsens Wagen. Mein Verhältnis zu Baini ist jetzt viel freundschaftlicher.“

Er erhält auch ein gutes Zeugnis von Baini über seine Studien, das er mit nach Berlin ans Ministerium schickte, als er um seine Entlassung bittet. Dessenungeachtet wird Nicolai Baini's Werken gegenüber immer kritischer, er findet in seinem „Miserere“, das er noch zweimal am Aschermittwoch hört, eine Menge unvorbereiteter Eintritte verminderter Septimen- und Dominantakkorde, auch Melodietrivialitäten, die so unpalästrinaisch wie

möglich seien, daß es zu viel dissonierende Akkorde enthält und gegen Palestrina zu sehr absticht. „Der Chor tritt manchmal nur für ein Wort ein, um ein Forte herauszubringen.“ Auch bei seinem zweiten römischen Aufenthalt verkehrt Nicolai wieder bei Baini und zeigt ihm neue Kompositionen. Die Rückkehr seines Schülers zur geistlichen Musik sollte der greise Baini freilich nicht erleben. Er starb genau fünf Jahre vor Nicolai, am 10. Mai 1844.

Den Musiker, der zu Nicolais Zeit gerade am meisten von der ganzen Welt vergöttert wurde, und der auch auf unsern Meister den tiefsten Eindruck von allen Italienern machte, Vincenzo Bellini, sollte er nicht kennen lernen, aber doch in Beziehung zu ihm treten. Am 24. September 1835 war der junge Maëstro in Paris gestorben, und allgemein war die Trauer über das frühe Hinscheiden dieses melodiereichen Singschwanes. Für Nicolai gab sie die Anregung, einen Trauermarsch auf Bellini's Tod zu komponieren, der am 14. Oktober 1835 zwischen den beiden Akten der „Nachtwandlerin“ im Teatro Valle in Rom aufgeführt wurde.

„Ich hatte Montag Nachmittag von 5 Uhr bis abends 11 Uhr in einem fort gegessen und die Stimmen ausgeschrieben. Nach beendetem Theater, später als Mitternacht, war die erste Probe. Die Leute spielten schlecht, da sie von der Oper müde waren. An der Probe sah ich, daß es besser sei, wenn das Tempo noch einmal so schnell wäre und die Noten noch einmal so lang; und da habe ich denn den ganzen Tag gegessen und die Stimmen noch einmal umgeschrieben. — Die Probe vormittags ging gut; das Orchester sagte: Bravo, Nicolai! Abends im Theater war gräßlicher Spektakel; die Sänger wurden gepfiffen, da sie wirklich schlecht waren. So war denn die Stimmung des Publikums sehr ungünstig, um meine Trauermusik aufzunehmen; dennoch wurde aufmerksam gehört und applaudiert.“

So wurde der tote Bellini die Veranlassung von Nicolais erster Berührung mit dem Theater, wie genau ein Jahr später der Tod der berühmtesten Norma, der Malibran, das erste Werk Nicolais hervorrief, das auf der Bühne erschien. Der Trauermarsch auf Bellini wurde übrigens bei Ricordi in Mailand gedruckt, es ist jedoch anscheinend kein Exemplar mehr aufzufinden.

Bellini's blühende Melodik hatte einen gewaltigen Zauber auf Nicolai ausgeübt, und gern versuchte dieser, im kantablen Stile sich ihm zu nähern. In Deutschland wurde er darum für einen Erzitaliener verschrien, auch als er längst die italienische Epoche überwunden und sich ganz in den Dienst der deutschen Musik gestellt hatte. Nicolai stand dem Komponisten der „Norma“ nicht anders gegenüber als Wagner, der einst diese Oper zu seinem Benefiz mit einer so charakteristischen Empfehlung ankündigte und noch in späteren Jahren sagte:

„Auch von Bellini kann man lernen, was Melodie ist. Die Neueren zeichnen sich durch armselige Melodie aus, weil sie sich nur an gewisse hervorstechende Schwächen der italienischen Oper halten, aber um die großen Vorzüge der Komponisten sich gar nicht kümmern.“

Unter dem 1. Dezember 1836 verzeichnet Nicolai:

„Rossini ist jetzt in Bologna, welches eigentlich sein Wohnort ist, wo er Haus und Hof hat und seine Frau und seinen Vater. Er ist noch nicht alt und hat ein galantes Gesicht. Die ganze Welt spricht schlecht von seinem Charakter, es soll kein wahres Wort aus ihm kommen. Kann man denn ein so großer Künstler, und dabei schlechter Mensch sein? Er sprach Sonntag Abend über Beethoven und stellte dessen Klaviermusik über seine andern Kompositionen.“

Hauptsächlich Rossini's wegen hielt sich Nicolai noch eine Zeit lang in Bologna auf und zeigte ihm, von ihm selbst dazu ermuntert, einige seiner Arbeiten.

„Ich habe Rossini nicht so falsch gefunden, als er ausgeschrien wird: er hat gelobt an meinen Arbeiten und getadelt. — Rossini hat mir einen Empfehlungsbrief an Merelli in Mailand mitgegeben, an den ich schon viele andere Briefe habe.“

Merelli, der Impresario der Scala in Mailand und der italienischen Oper in Wien, machte darauf in der Tat Nicolai Aussicht, ihn für seine Theater schreiben zu lassen. Von Rossini's „Tell“, mit dem diesmal die Scala eröffnet wurde, hat Nicolai eine hohe Meinung. „Diese Musik verstehen die Italiener noch nicht.“ Und später schreibt er einmal:

„Ich halte jetzt auch Rossini für den bedeutendsten Komponisten — nach Mozart — auf dem Gebiet der Oper“.

Einen andern Großen, dem Wagner in seinen Werken ebenfalls eine Verbeugung macht, Gasparo Spontini, kannte Nicolai schon als Generalmusikdirektor an der Berliner Oper, und die „militärische Harangue“, das „Präsentiert's Gewehr“, was Wagner als Charakteristikum seiner Dirigierweise anführt, ist offenbar vorbildlich für Nicolai gewesen, der die Leistungen des Berliner Orchesters unter Spontini's Feldherrnstab oft vergleichsweise heranzieht. Ihn sollte er in Rom wiedersehn. In einem Brief vom 17. Dezember 1838 schreibt er nicht eben sehr respektvoll, aber recht amüsan:

„Von musikalischen Zelebritäten sind Spontini und Cramer hier. Ersterer hat sich bemüht, zur Verbesserung der Kirchenmusik etwas zu tun (nach meiner Überzeugung jedoch nur aus eiteln Absichten, da er vom italienischen Theater verbannt ist, so blieb ihm kein anderer Weg übrig), indem er den Papst um Erlassung eines Ediktes gegen das Spielen von Opernmelodien bei der Messe gebeten hat. Er hat richtig den Gregorsorden erwischt und wird auf seinen nunmehr erscheinenden lithographischen Konterfeis aus H-dur gehen, während er sonst nur vier Kreuze trug und aus E-dur ging. Der Kerl ist ein eitler Narr, aber dennoch ein großer Komponist und der beste Kapellmeister, den ich kenne.“

Als dann Nicolai am 12. März 1848 zum ersten Male als Dirigent im Berliner Opernhause an der einst von Spontini eingenommenen Stelle stand, hatte er gerade dessen „Vestalin“ als Antrittsoper zu leiten, und das letzte Orchesterkonzert, das er am 14. Dezember dirigierte, war das zum Besten des Spontini-Fonds. Es begann mit der Ouvertüre zu „Olympia“ und schloß mit Spontini's Hymne „Borussia“.

In Neapel, das er 1835 mit seinem Schulfreunde Eduard Grube aus Königsberg, dem nachmaligen Staatsrat und Professor der Naturkunde in Dorpat und Breslau, besuchte, machte Nicolai auch die Bekanntschaft des in seinen „Nocturnes“ fortlebenden, einst gefeierten Pianisten John Field (1782—1837).

„Ich fand in ihm einen fast greis, aber imponierend aussehenden Mann, der mich freundlich empfing; er ist sehr leidend und wird Neapel wohl erst in einigen Monaten verlassen können. Es ist bedauernswert, einen so ausgezeichneten Mann in einem so elenden Zustand anzutreffen; er ist auch, wie ich weiß, ohne Geld und hat in diesem Augenblick seinen Sohn, der auch Klavierspieler ist, an seiner Statt nach Rom geschickt, um für ihn zu spielen. Er bedauert auf die Idee gekommen zu sein, nach Italien zu gehen, da hier den Leuten der Sinn für Instrumentalmusik so sehr fehlt. Wir sprachen auch von Louis Berger, an den er mir, wenn ich schreiben würde, Grüße auftrag. Ich werde ihn noch öfter besuchen.“

Nicolai sah ihn nicht wieder. Eine russische Familie führte Field nach Moskau zurück, wo er zwei Jahre später starb.

Nicolai besuchte auch den als Komponist gleichfalls bekannten Kastraten Girolamo Crescentini (1762—1846), den letzten und bedeutendsten Sopransänger. Nach Aufgabe der Bühnenlaufbahn war er Gesanglehrer am Königlichen Musikkolleg geworden. Ob Nicolai seine Absicht ausgeführt hat, Zingarelli (1752—1837) aufzusuchen, geht aus seinen Aufzeichnungen nicht hervor, ist aber wohl anzunehmen.

Auf der Reise nach Turin 1838, wo Nicolai beim Theater Carignano als Kapellmeister eintreten sollte, hielt er sich drei Tage in Novara auf, die er fast ausschließlich bei Saverio Mercadante (1797—1870) verbrachte, der dort als Domkapellmeister lebte und uns heute nur noch interessiert, weil auch er 1834 einen „Falstaff“ auf die Bühne gebracht hatte in seiner Oper „La Gioventù di Enrico V“. ¹⁾ Er nahm Nicolai sehr freundlich auf, ließ sich dessen „Rosmonda“ vorspielen, über die er ihm mancherlei sagte.

„Mercadante hat mehrere Schüler bei sich im Hause; jedoch für einen Lehrer des Kontrapunkts kann ich ihn nicht anerkennen; auch er hat kein System im Kopf. Alles ist Praxis.“

Als Nicolai in Turin ankam, fand er die Kapellmeisterstelle schon durch Corini besetzt; da dieser aber erkrankte, übernahm es Nicolai, die erste Oper in Szene zu setzen, und diese waren Mercadante's „Briganti“ (nach Schillers „Räuber“). Nicolai komponierte für die Primadonna ein Rondofinale dazu und änderte mancherlei, konnte aber doch die Oper nicht retten, die schon in Paris und Mailand nicht angesprochen hatte.

Gelegentlich seiner Anwesenheit in Neapel suchte Nicolai auch

¹⁾ Vgl. „Falstaff und Die lustigen Weiber in vier Jahrhunderten“ in Heft 21 des VI. Jahrgangs der „Musik“.

Gaëtano Donizetti auf, der nach dem Erfolge seiner „Lucia“ Professor des Kontrapunkts am Königlichen Musikkolleg geworden war.

„Ein feiner, liebenswürdiger Mann von schöner Gestalt — etwa 35 Jahre alt — dem der Sinn für auswärtige Leistungen nicht abgeht. Er hat auch eine schöne Frau.“

Nicolai schickt ihm andern Tages seine drei Italienischen Kanzonetten „mit einem artigen Briefe“. In einer im Teatro fondo gegebenen Vorstellung von Pacini's „Ivanhoe“, nach demselben Sujet, das Nicolais späterem „Templario“ zugrunde liegt, sprach er Donizetti wieder und verabschiedete sich von ihm. Die Beziehungen zu ihm gehen nun durch Nicolais ganzes ferneres Leben. Im März 1836 ist Donizetti in Rom; er besucht auch Nicolai, der ihm ein Duett vorspielt, wobei Donizetti

„manchen Rat gab, der von seiner großen Meisterschaft zeugte, namentlich Theaterpraxis. Wir tranken eine Flasche Champagner, den ich gern für seinen Rat zahlen konnte.“

Dann verzeichnet er:

„Donizetti ist noch einmal bei mir gewesen, hat die Partitur des Duets von neuem durchgesehen und nochmals einige Änderungen geraten. Ich stehe gut mit ihm. — Donizetti hat mir eine Art Zeugnis in Form eines kurzen Briefes an Ferretti [den Operndichter] gegeben, worin er sich vorteilhaft über mich ausspricht. Ich denke es zu benutzen, um mir die Gelegenheit zu verschaffen, eine Oper zu schreiben.“

Vier Jahre freilich mußte Nicolai noch warten, bis sein Wunsch sich erfüllte und seine Erstlingsoper „Enrico II.“, deren von Romani gedichtetes Textbuch Donizetti bereits 1834 unter dem Titel „Eleonore di Guinna“ komponiert hatte, im November 1839 in Triest zuerst erklang. Diese wie die drei andern italienischen Opern, die Nicolai 1840/41 in rascher Folge schrieb und aufführte, lassen den Einfluß Donizetti's auf sein Schaffen nicht verkennen, und es ist leicht zu erklären, daß Nicolai, der mit diesen Werken einzig nach Erfolg strebte, den Spuren Donizetti's folgte, der nach Bellini's Tode und Rossini's Verstummen die erste Stellung unter den Opernkomponisten Italiens einnahm. Im Frühjahr 1841 war Nicolai mit Merelli's italienischer Oper nach Wien gegangen, um seinen „Templario“ zu leiten, wonach er als erster Hofkapellmeister am Kärntnertor-Theater angestellt wurde. 1843 kam Donizetti nach Wien, und die Bekanntschaft beider wurde aufs herzlichste erneuert. Ein Zwischenfall sollte der Freundschaft aber ein rasches Ende bereiten. Nicolai hatte mit Rücksicht auf die vorgeschriebene Dauer des Theaterabends im „Liebestrank“ eine Anzahl Striche anbringen müssen, die den anwesenden Komponisten in hellen Zorn versetzten, so daß er nach Schluß der Vorstellung wütend auf den nichtsahnenden Nicolai lossprang, ihn „bambino“ nannte und zu tätlichen Beleidigungen übergegangen wäre, wenn die Umstehenden es nicht

verhütet hätten. Freunde Nicolais rieten in ihrer Entrüstung zu einem Duell, er aber sagte sehr richtig:

„Wenn mich dieser Mensch erschösse, wäre gar nichts gewonnen, im Gegenteil brächte ich die musikalische Welt um die Früchte meiner Studien, deren sie noch viele von mir zu fordern hat.“

Donizetti machte danach wieder Annäherungsversuche, die Nicolai jedoch zurückwies, ohne im übrigen aber in seinem künstlerischen Wirken den Beleidiger seine Handlungsweise entgelten zu lassen. Wie vorurteilslos er von ihm sprach, geht aus den folgenden Tagebuchblättern hervor:

„Donizetti war zu der italienischen Saison 1843 engagiert worden, um eigens für Wien eine Oper zu komponieren. Er schrieb damals die ‚Linda di Chamounix‘, welche mit Recht einen großen Succes errang. Sein schönes Äußere (er war in der Tat ein schöner hochgewachsener Mann), sein großer Ruf, der Umstand, daß die Kaiserin eine Italienerin ist (Anna, Prinzess von Sardinien) und daß man den Italienern überhaupt gerne schön tun will aus politischen Gründen, und sein reelles Verdienst waren Ursache, daß er nach dieser Oper in Wien als Kammerkapellmeister und Hofkompositeur engagiert wurde, eine Stelle, die einst Mozart in seinen letzten Jahren, dann der Quartett-Kompositeur Krommer¹⁾ bekleidete, und die seitdem unbesetzt war. Diese Stellung ist eigentlich die einzige kaiserliche Anstellung, bei welcher der Umstand, daß ich nicht katholisch, mir vielleicht nicht absolut entgegengestanden hätte, obwohl Madame Cibini, die einflußreiche erste Kammerfrau der Kaiserin, bei einem Gespräch hierüber mir zu verstehen gab, daß man auch bei einstiger Besetzung dieser Stelle gewiß Anstoß nehmen würde, sie einem Protestanten zu bewilligen. Diese Stellung also bekam Donizetti, der jedoch den größten Teil des Jahres von Wien entfernt zuzubringen pflegte und leider schon zwei Jahre nachher, im Jahre 45, in Paris von einer Gehirnerweichung und damit verbundener Geistesabwesenheit befallen wurde, die ihn so gut als tot macht und in der der arme Mann, der wahrlich ein besseres Lebensende verdient hätte, selther zum Bedauern aller seiner Freunde bewußtlos dahinvegetiert. Hätte der österreichische Hof mir diese Stelle einstweilen ohne Gehalt übergeben, mit dem Versprechen, mich nach Donizettis Ableben in dessen Stellung mit Gehalt treten zu lassen, so würde ich Wien nicht verlassen haben. Soll ich jedoch im Kärnthnertor-Theater, welches sich K. K. Hoftheater nennt, alle meine schönsten Jahre unter Ärger und Galle verbringen und es erleben, daß ich einst bei vorgerückten Jahren ohne irgend eine Versorgung verstoßen und dem Elende preisgegeben werde? Hat mein Vorgänger Umlauf²⁾ ein anderes Schicksal erlebt? Wankt nicht der greise Gyrowetz³⁾ als ein lebendes Warnungsbeispiel für mich noch heute arm und verlassen in Wien umher? Auch diese Männer bekleideten einst und zwar mit großen Ehren dieselbe Stellung, die ich nunmehr 6 Jahre lang eingenommen und jetzt, der gesunden Vernunft gemäß, verlassen habe.“

Als ich im März 46 ein großes Konzert zum Besten des Institutes für erwachsene Blinde dirigiert hatte, welches unter dem Protektorat des Erzherzogs Franz Carl, Bruder des Kaisers, steht, ließ mich dieser Prinz zu einer Audienz zu sich bestellen, um, wie es hieß, sich persönlich bei mir zu bedanken. Er sagte mir bei dieser Gelegenheit unaufgefordert, daß er gestern noch mit Sr. M. dem Kaiser

¹⁾ Franz Krommer (1760—1831).

²⁾ Michael Umlauf (1781—1842).

³⁾ Adalbert Gyrowetz (1763—1850), 1804—1831 Hofkapellmeister in Wien.

über mich gesprochen hätte und daß die Stelle Donizettis mir nach seiner Meinung einst nicht ausbleiben könne. Er hat jedoch nichts weiter getan, ja trotz meiner Erwähnung dieser Sache mich nicht einmal zum Arrangement oder Klavier-Akkompagnement irgend eines Hofkonzerts, wie sie bei seiner Gemahlin, der Erzherzogin Sophie und bei der regierenden Kaiserin zum öfteren stattfinden, bestellt. Diese Funktion wird nach wie vor von Herrn Bennois Randhartinger¹⁾ ausgeübt, der wenn auch ein passabler, wiewohl geistloser Akkompagnateur, aufrichtig gesagt, ein schlechter Komponist und Musiker ist. Dieser Mann ist jetzt auch erster Vizehofkapellmeister und wird also nach Abmayers²⁾ Tode Hofkapellmeister, welches eine wahre Schande ist, und ich sehe es kommen, er wird, dadurch daß er in den Hofkonzerten akkompagniert, es einst noch dazu bringen, daß er auch noch neben der Hofkapellmeisterstelle (in der Kirche) die Stellung Donizettis — die einst Mozart einnahm! — erhält. Mozart — und — Randhartinger! Soll man lachen oder weinen? — Kurz, für mich war, trotz aller der Lobspprüche, die man mir erteilte, dennoch keine Aussicht zu einer mich im Alter versorgenden Hof-Anstellung vorhanden, und wenn ich einmal aufs Ungewisse hin fortleben soll, so ist denn doch Petersburg, London oder Paris eher der Ort, um etwas zu verdienen.“

Ein Jahr nach Nicolais Weggang von Wien, am 8. April 1848, starb Donizetti, der so bestimmend für Nicolais Laufbahn geworden war, in Geistesumnachtung zu Bergamo. Wieder ein Jahr später folgte ihm Nicolai.

Am interessantesten wohl sind die Wechselbeziehungen zu Giuseppe Verdi, der mit Nicolai nicht erst nach dessen Tode durch seinen „Falstaff“ in idealen Wettbewerb treten sollte, der vielmehr schon in ganz jungen Jahren sein Rivale war. Während Nicolai in Wien 1837/38 an seiner ersten italienischen Oper „Rosamunde“ (= „Enrico II.“) schrieb, hatte auch der drei Jahre jüngere Verdi in Busseto schon zwei Bühnenwerke „Roccester“ und „Oberto“ vollendet. Mit der Partitur des „Oberto“ und den von ihm selbst ausgeschriebenen Gesangstimmen kam er — fast gleichzeitig mit Nicolai — nach Mailand; er wußte die Sänger für seine Oper zu interessieren, und am 17. November 1839 wurde „Oberto di San Bonifazio“ in der Scala zum ersten Male und mit ziemlich günstigem Erfolge aufgeführt. Neun Tage später, am 26. November, erlebte Nicolais „Enrico“ in Triest die Uraufführung mit ähnlicher Wirkung. Das zweite Werk Nicolais „Il Templario“ folgte am 11. Februar 1840 am Königlichen Theater in Turin, zum Teil mit denselben Sängern, die den „Oberto“ aus der Taufe gehoben hatten, und machte den jungen Komponisten schnell zum gefeierten Maestro in ganz Italien. Am 13. August ging der „Templer“ in Mailand in Szene und drei Wochen später an derselben Stelle ein neues Werk Verdi's „Un Giorno

¹⁾ Randhartinger, geb. 27. Juli 1802, Mitschüler Schuberts bei Salieri, 1832 Tenorist in der Hofkapelle, 1842 Vizehofkapellmeister, 1862 Hofkapellmeister, gest. 22. Dezember 1893 zu Wien.

²⁾ Ignaz Abmayr, geb. 11. Februar 1790, Schüler Michael Haydns, 1825 Hoforganist, 1846 Weigls Nachfolger als zweiter Hofkapellmeister, gest. 31. August 1862 zu Wien.

di Regno“, seine erste komische Oper, die mit Pauken und Trompeten durchfiel, so daß der Komponist der Bühne ganz entsagen wollte.

Noch vor Schluß des Jahres brachte Nicolai in Genua eine neue Oper heraus: „Odoardo e Gildippe“, zu der Themistokles Solera, der für Verdi den „Oberto“, „Nabucco“ und „I Lombardi“ dichtete, das Buch geschrieben hatte. Gleich Verdi hatte auch Nicolai mit Merelli einen Vertrag abgeschlossen, eine neue Oper zu liefern, die an der Scala ihre Uraufführung erleben sollte. Verstimmt aber durch die matte Aufnahme von „Odoardo e Gildippe“, unzufrieden mit den ihm vorgeschlagenen Textbüchern und physisch und moralisch niedergedrückt durch den Bruch mit seiner Braut, der Sängerin Erminia Frezzolini, wünschte auch Nicolai seines Vertrages entbunden zu sein. Merelli aber, der keine andere neue Oper für den Karneval hatte, bestand auf seinem Rechte, und Nicolai mußte innerhalb sechs Wochen die neue Oper liefern.

Man kennt die Anekdote, daß Donizetti gesagt haben soll, als man ihm erzählte, Rossini habe an der Musik zum „Barbier“ 13 Tage geschrieben: „Ja, der war immer so faul.“ Die Kürze der Zeit hätte wohl auch Nicolai nicht gehindert, eine gute Musik zu schreiben, wäre seine Seelenstimmung eine freudige gewesen und hätte er ein Libretto gehabt, das ihn interessierte. Er durfte aber nur wählen zwischen Solera's „Nabucco“ oder Rossi's „Il Proscritto“. Den ersteren zu komponieren schien ihm unmöglich, da er überzeugt war, daß „ein ewiges Wüten, Blutvergießen, Schimpfen, Schlagen und Morden“ kein Sujet für ihn sei. Da dünkte ihn der „Proscritto“ doch noch weniger untauglich, und gezwungen entschloß er sich zu diesem, wiewohl von Anfang an einsehend, „daß aus einer so schändlichen Poesie niemals etwas Ordentliches gemacht werden könne“. Diesen „Proscritto“ hatte eigentlich Verdi komponieren sollen; gleich nach der Aufführung des „Oberto“ hatte ihm Merelli dieses Buch vom Dichter anfertigen lassen. Verdi fand kein Gefallen daran und ließ es liegen; dann mußte er den „Giorno di Regno“ schreiben und kümmerte sich nicht weiter darum. Nicolai hatte nun das Buch zu „Nabucco“ erhalten, sich aber nicht zur Komposition entschließen können. Verdi schildert, wie Merelli zu ihm sagt:

„Denke dir nur, ein Text von Solera, herrlich, wundervoll, ausgezeichnet! Die dramatischen Situationen geradezu großartig, dabei sehr spannend, und wunderschöne Verse — aber dieser Querkopf von Nicolai läßt nicht mit sich reden; er sagt einfach, der Text ist unmöglich. Ich weiß nicht, was ich machen soll. Wenn ich wenigstens wüßte, wo ich gleich einen anderen Text hernehmen soll.“ „Da kann ich dir helfen,“ war Verdis Antwort. „Hast du nicht, Il Proscritto für mich schreiben lassen? Ich habe keine Note dazu komponiert und stelle ihn dir gern zur Verfügung.“

So empfing Nicolai das Rossi'sche Textbuch, während Merelli Verdi das zu „Nabucco“ aufzwang. Widerwillig gingen beide an die Arbeit, aber



während „Il Proscritto“ am 13. März 1841 in der Mailänder Scala die eklatanteste Niederlage erlebte und nur einmal gegeben wurde, erstand in „Nducco“, diejenige Oper, die den Namen Verdi's zuerst zu den Sternen trug. Nicolai, der nach dem Durchfall des „Proscritto“ den Kampf um italienische Lorbeeren aufgab und nach Wien ging, erwähnt seines ehemaligen Rivalen noch einmal in wenig schmeichelhafter Weise, indem er schreibt:

„Irre ich mich nicht sehr — so fängt jetzt an, die gute deutsche Opernmusik die italienische wieder etwas aus dem Felde zu schlagen. Wie sehr ist aber auch Italien in den letzten fünf Jahren gesunken! Donizetti lebt fast immer in Paris oder Wien, wo er jetzt als k. k. Kammerkapellmeister und Hofkompositeur mit 4000 fl. Gehalt auf lebenslang engagiert ist — und tut nichts mehr für Italien. Rossini ist ganz verstummt. Wer jetzt in Italien Opern schreibt, ist Verdi. Er hat auch den von mir verworfenen Operntext „Nabucodonosor“ komponiert und damit großes Glück gemacht. Seine Opern sind aber wahrhaft scheußlich und bringen Italien völlig ganz herunter. Er instrumentiert wie ein Narr — ist kein Meister in technischer Hinsicht — muß ein Herz wie ein Esel haben und ist wirklich in meinen Augen ein erbärmlicher, verachtungswerter Kompositeur. Ich denke, unter diese Leistungen kann Italien nicht mehr sinken — und jetzt möchte ich dort keine Opern schreiben.“

Von dem großartigen Entwicklungsgange Verdi's und dem Umschwunge des Urteils über ihn wurde Nicolai nichts mehr bekannt, denn als er 1849 kurz nach der Uraufführung der „Lustigen Weiber“ in Berlin starb, bewegte sich Verdi's Schaffen noch in den alten Bahnen, und erst 1851 trat er mit dem „Rigoletto“ an die Spitze der italienischen Komponisten. Und weitere 40 Jahre sollten vergehen, ehe der greise Verdi gleich dem jugendlichen Nicolai mit einer „Falstaff“-Oper sein Lebenswerk krönte und abschloß. Bildeten die „Lustigen Weiber“ gewissermaßen den Auftakt zur modernen musikalischen Gestaltung der heiteren Oper, so erscheint Verdi's „Falstaff“ als die Schlußkadenz. Was dem deutschen Meister zu tun versagt blieb, hat der italienische Maëstro zur Vollendung gebracht. Und wie beide einst auf dem Boden der italienischen Effektoper als Gegner kämpften, so sehen wir sie nach Jahrzehnten im Wettbewerb um das germanische Kunstwerk friedlich vereint und untrennbar miteinander verbunden.

Damit wäre bereits die Brücke zu den Meistern der Neuzeit geschlagen. Es muß jedoch noch der Tondichter gedacht werden, die sich während der Wiener Zeit (1841—47) in Wien selbst um Nicolai gruppierten. Sie sind alle in eben nicht rühmlicher Weise einmal in der „Wiener Musikzeitung“ genannt, wo es heißt:

„Ich denke der Schaffenden in den Jahren zurück und stoße auf lauter verunglückte Produkte: Hoven, Nicolai, Proch, Geiger, Reuling, Titl, Fahrenbach, Netzer — alle waren fürs dramatische Fach tätig — aber mit welchem Geschicke?“



Nicolai schreibt darauf in einem sehr maßvoll gehaltenen Briefe an Dr. Schmidt, den Herausgeber:

„Ich will hier nicht zugleich für die auf derselben Bahn als ich fortstrebenden Kunstgenossen sprechen (obgleich der eine oder andere zu derselben Klage sich wohl berechtigt fühlen könnte!), sondern ich will Ihnen nur sagen, daß, was mich betrifft, Sie mir ein offenes Unrecht tun, wenn Sie den Erfolg meiner einzigen deutschen Oper, die bis jetzt in drei Jahrgängen 27mal gegeben wurde und die Sie ‚eine Lieblingsoper‘ nannten, den eines verunglückten Produkt nennen lassen. — Ich zweifle nicht, daß Titl wegen seines ‚Zauberschleiers‘, Hoven wegen seiner ‚Johanna d’Arc‘ und Netzer wegen seiner ‚Mara‘ sich wegen dieses harten Ausspruchs ebenso gekränkt fühlen. Wenn Sie wüßten, wie schwer, wie schwer einem Komponisten — der nicht reich ist — jeder Zoll öffentlicher Anerkennung zu erringen ist, so würden Sie wenigstens dem Armen nicht die etwaig bereits errungene durch öffentliche Ablehnung derselben noch wegnehmen lassen. Es tut mir weh, für mich und für die andern.“

Von allen Genannten stand wohl nur Johann Hoven, im Leben Staatskanzleirat Johann Vesque v. Püttlingen, in näheren freundschaftlichen Beziehungen, schon von der ersten Wiener Kapellmeisterperiode (1837—38) her, zu Nicolai. Beide korrespondierten noch mit einander, als Nicolai nach Italien zurückgekehrt war, und Hoven schildert, wie er ihn 1840 dort wiederfand, als er mit dem Dichter Prechtler, der später auch für Nicolai arbeitete, in Genua weilte:

„Hier suchten wir gleich Otto Nicolai auf, ein Neger, Bedienter, bedeutete uns, der Herr sei beim Essen; wir ließen ihm sagen, er solle gleich zu uns kommen. Abends gingen wir ins Theater: Lucia von Lammermoor. Da fanden wir Nicolai im Parterre, der mir um den Hals fiel. Er wußte nichts von unserer Visite, der Neger gehöre nicht ihm. — Der berühmteste Palast Genuas ist jener der alten Doria;¹⁾ den einen Flügel bewohnt der junge Fürst Doria, den anderen — Nicolai, der ein Freund des Fürsten ist. Auf der weltberühmten Terrasse rauchten wir Zigarren, auf den Sessel Karls V. setzten wir uns nieder; was hätte der alte Andreas gesagt, wenn er wiedergekommen wäre? Und wie hätten ihm die Ouverturen aus der ‚Johanna‘ und ‚Turandot‘ gefallen, die ich mit Nicolai spielte? Abends in Dorias Loge Nicolais Oper gehört: ‚Il templario‘, die sie schon zum 21. mal geben und die nicht übel ist.“

— Als Nicolai 1847 in Berlin angestellt werden sollte, zog man Erkundigungen über ihn ein und wandte sich auch an Vesque, der eine glänzende Empfehlung hinsandte. Er, der ihn noch als Komponist nicht auf gleicher Höhe wie als Dirigent stehend charakterisierte, konnte es noch erleben, wie der Ruhm des Komponisten mit seinen „Lustigen Weibern“ so hoch emporstieg, während der Name Hoven heute zu den vergessenen gehört. Er starb 1883.

¹⁾ Gedenktafeln erinnern jetzt daran, daß Richard Wagner und Verdi darin wohnten.

„Meine Undine ist von der Kritik erbarmungslos behandelt worden. Natürlich. Wien zählt jetzt zu bedeutende Komponisten im Opernfache, dagegen kann ich nicht aufkommen, die Herren Proch, Dessauer, Hoven sind famöse Kerls!!!“

So schreibt Albert Lortzing 1847 aus Wien, bei dem sich auffallenderweise keine Erwähnung Nicolais findet, obgleich die beiden heiteren und lebenslustigen Meister, die ein Jahr lang gleichzeitig in Wien als Kollegen wirkten, gewiß oft zusammengekommen sind. Nicolai schreibt im Juni 1846 in einem Briefe: „Lortzings Oper ‚Der Waffenschmied‘ hat gefallen und hat wirklich vieles sehr Hübsche.“ — In einem Aufsatz über die Instrumentierung der Mozartschen Secco-Rezitative beruft sich Nicolai sogar ausdrücklich auf Lortzing und sagt, daß dieser für die Spieloper wohlweislich den Dialog statt der Secco-Rezitative verwende, gleich den Franzosen. Wenn jemand in Deutschland den Versuch damit wagen wolle, so sei gerade Lortzing der Mann, der es tun könne. Er wolle der Bequemlichkeit nicht das Wort reden und habe selbst in seiner neuen Oper „Die lustigen Weiber“ in der Szene zwischen Falstaff und Fluth eine ähnliche Form musikalischen Dialoges angewendet.

Als Nicolai 1849 gestorben war, bemühte sich Lortzing sogleich persönlich um dessen Stelle, die er freilich nicht erhielt, da Dorn engagiert wurde. Lortzing kam aber 1850 doch nach Berlin, wenn auch nur ans Friedrich Wilhelmstädtische (jetzt Deutsche) Theater, wo er auch nur noch ein Jahr tätig sein sollte. Noch vor seinem Tode aber, als es einmal hieß, Lortzing nehme ein anderes Engagement an — was er gewiß gern getan hätte, wenn ihm nur eins geboten worden wäre — bewarb sich der Vater Nicolais bei Direktor Deichmann um den frei werdenden Posten. Er erhielt ihn aber auch nach Lortzings Tode nicht.

Die Form der „Lustigen Weiber“ als Dialogoper ist viel daran schuld, daß man Nicolai zu den alten Herren zählt, die mit unserer Zeit keine Berührung mehr haben. Starb er doch, als die Zukunftsmusik wirklich noch eine Musik der Zukunft war, ein Jahr, bevor der „Lohengrin“ in Weimar zuerst erklingen sollte. Er steht aber den Vertretern der neuen Kunst keineswegs so fern, als man annimmt. Dem Geburtstage nach der musikalische Zwillingbruder Robert Schumanns, wenig älter als Liszt und Wagner, wächst Nicolai mit jenen heran, und alle treten fast gleichzeitig mit ihren Jugendtaten auf den Plan: Schumann mit den ersten Klavierkompositionen, Nicolai mit Liedern, Kirchenstücken und der c-moll Symphonie, Wagner mit den Ouvertüren und der C-dur Symphonie, während Liszt, der Frühreife, schon die innere Wandlung erfuhr, die ihn mit der Symphonie révolutionnaire auf das Gebiet der Programmmusik führte. Im

Sommer 1831 wird im Alten Theater zu Leipzig Nicolais erste Symphonie, im Dezember Wagners erste Ouvertüre gespielt; zu Anfang des Jahres 1833 erklang im Gewandhause Wagners Symphonie, und im Dezember dirigierte an derselben Stelle Nicolai seine Weihnachts-Ouvertüre. Bald darauf sehen wir ihn als Organisten der preussischen Gesandtschaftskapelle in Rom, der Stadt, die auch für Liszts Leben so ernste Bedeutung gewinnen sollte, wo er der Reformator der katholischen Kirchenmusik hätte werden sollen, wie für die protestantische Nicolai von Bunsen ausersahen war. Beider Bestimmung war eine andere, soviel Kirchenmusik auch beide schrieben, und schon 1837 wirkt Nicolai als Kapellmeister an der Hofoper in Wien.

Im nächsten Frühjahr kehrte auch Franz Liszt zum erstenmal als Mann wieder in der Kaiserstadt ein, wo er schon 1822 als Elfjähriger Aufsehen erregt hatte, jetzt als „musikalisches Mammut“, und wie er sonst im überschwänglichen Enthusiasmus genannt wurde, als ein König gefeiert. Bei Gelegenheit der Konzerte, die Liszt im April 1838 in Wien gab, muß sich wohl die Bekanntschaft mit Nicolai geknüpft haben, denn als nach Ablauf seines einjährigen Vertrages Nicolai wieder nach Italien gegangen war und in Rom verweilte, notierte er unterm 26. März 1839 in sein Tagebuch:

„Liszt ist jetzt hier und macht viel Aufsehen. Er hatte an mich geschrieben, und ich hatte ihm seine Wohnung besorgt. Dennoch werden wir wohl nie intime Freunde werden — er trägt mir die Nase zu hoch!“

Und später heißt es:

„Nachdem die Fremden alle abgereist waren und meine Stunden aufgehört hatten, zog ich mich in einen entfernten Teil der Stadt zurück, in die Via della Purificazione presso Piazza Barberina, in dasselbe Haus, in welchem ich Liszten eine Wohnung gemietet hatte (aus der er aber schon wieder ausgezogen war), und da fing ich tüchtig zu arbeiten an. In der tollsten Hitze habe ich vom 24. Mai bis Ende Juni den ganzen ersten Akt meiner Oper für Turin, welche *Il Templario* heißen wird, gearbeitet.“

Der Wohnungswechsel Liszts wird leicht erklärt dadurch, daß auch die Gräfin d'Agoult nach Rom kam, die Liszt bereits die beiden Töchter Blandine und Cosima geschenkt hatte und nun hier am 9. Mai 1839 einem Sohne, Daniel, das Leben gab. „Ein edles, liebes Kind“ nannte ihn der Vater, „a little fellow, den ich hier in die Welt zu setzen die Laune hatte“, die Mutter, die noch hinzufügt: „Der Range scheint sehr hübsch zu werden.“ Ob Nicolai, der das Familienereignis mit erlebte, auch Cosima, die heutige Herrscherin von Bayreuth, kennen gelernt hat, ist nicht ersichtlich.

Im Zusammenhange muß auch der russische Graf Michael Wielhorski (1788—1856) genannt werden, der Liszt befreundete Musiker und Kunstmäzen, dessen Lied „Autrefois“ („Es war einmal“) durch eine Lisztsche

Transkription auf die Nachwelt gekommen ist. Der Graf weilte damals ebenfalls in Rom mit seinem erkrankten ältesten Sohne, den er dort durch den Tod verlor. Der Verkehr mit Nicolai gestaltete sich dadurch zu einem sehr lebhaften, daß Wielhorski die fast vollendete Partitur zu einer Oper „Tzyganii“ (Zigeuner) mitgebracht hatte, für die er Nicolais Rat in Anspruch nahm. An die Öffentlichkeit ist das Werk freilich nie gekommen.

„Ein Graf Wielhorski, ein ausgezeichnete Musiker und Mann von hohem Ansehen bei Hofe, protegierte mich besonders“ — notiert er. „Für den Großfürsten [den späteren Kaiser Alexander III.] komponierte ich auf Wielhorski's Anraten Militärmärsche, wofür ich einen sehr kostbaren Brillantring erhalten habe.“

Dem Wiener Freunde Vesque v. Püttlingen schreibt er — nachdem er schon im Dezember 1838 ihm mitgeteilt hatte, daß Liszt aus Florenz erwartet werde — im Mai 1839 aus Rom:

„Liszt lebt hier ganz für sich. Die Welt geht ihn wenig an und er die Welt auch nicht. Von Enthusiasmus wie in Wien ist keine Rede. Wir sehen uns zuweilen, jedoch nicht sehr oft. Am Anfang meines römischen Aufenthalts geschah dies öfter. Mein Freund, ich sage Ihnen, ich habe einen abscheulichen Charakter. Man muß mich überraschen, überrumpeln, überschütten, dann bin ich ergriffen! Wenn ich schon weiß, wie mir geschehen wird, so wirkt's nicht mehr recht. So ging es mir mit Liszt und noch mit mancher andern Erscheinung, die mir großen Effekt machte. Sehen ist schöner als Wiedersehen, sagte eine geistreiche Frau, und hatte recht.“

Aus der Zeit der ersten Begegnung in Wien, wo sich Nicolai „überrascht, überrumpelt, überschüttet und ergriffen“ fühlte, muß also wohl — da ein Wiedersehn mit Liszt und ein Abschied von ihm erst wieder in das Jahr 1846 fällt — Nicolais „Adieu à Liszt“, eine Etüde in Des-dur, stammen, die allerdings erst um 1842 bei Diabelli als op. 28 erschien. Auf die hier angenommene Entstehungszeit deuten vor allem auch die inneren Eigenschaften des reizvollen Tonstücks, das Nicolai vielleicht unter dem Eindruck von Liszts Vortrag Chopin'scher Nocturnes schrieb, denn in seiner Stimmung und dem Klanggepräge erinnert es an den damals mit seinen Tonschöpfungen die Welt erobernden Polenjüngling, dessen erste, ihm bekannt gewordenen Werke Nicolai schon früher als „sehr genial und sehr gefühlvoll“ stark angezogen hatten.

Das Jahr 1846 führte, wie schon erwähnt, Liszt und Nicolai noch einmal in Wien zusammen, wo Nicolai seit 1842 auch die von ihm begründeten, heute in so hohen Ehren stehenden Philharmonischen Konzerte leitete. Liszt kam nach siebenjähriger Abwesenheit auf seinem Siegeszuge wieder nach der Donaustadt, um durch eine Reihe von Konzerten — auch einigen Nachtkonzerten, die erst nach dem Theater begannen — eine Hochflut von Entzücken hervorzurufen. Natürlich nahm Nicolai die alten Beziehungen wieder auf. Hanslick schildert in einem Briefe vom 8. Oktober 1846 in medisanter Weise solch eine Zusammenkunft bei dem Gefeierten:

„Liszt in seinem gewöhnlichen Seiltänzerkostüm saß am Piano und komponierte. Er hatte das Manuskript aufs Knie gestützt und schmierte auf dem schon ohnehin Geschmierten mit roter Tinte so fürchterlich in Kreuz und Quer, daß man eine Sudelei von kleinen Kindern zu sehen glaubte. In seinem Zimmer waren noch, außer Benoni, vier bis fünf Wiener musikalische Lions in Atlaskrawatten und Schnurbärten, nachlässlich auf dem Sopha gelagert, in Noten und Büchern blätternd und Zigarren dampfend. Liszt schwatzte, rauchend und komponierend; es war wirklich widerwärtig. Natürlich kam die Rede gleich auf Prag, das gewaltig hergenommen wurde, da ich so kühn war, das Wiener Musiktreiben nicht außerordentlich erhaben zu finden. „Lassen Sie mich mit Prag in Ruhe“, sagte Liszt, „wenn Sie da eine musikalische Bildung behaupten, müssen Sie sich bloß auf Mozart berufen.“ Ja, ja,“ meinte ein Lion — ich glaube, es ist Otto Nicolai — „ich habe immer gefunden, die Prager reden sehr viel, allein es ist nicht weit her; hier in Wien, da hört man Treffliches, da haben wir ein Orchester“ usw.“

In noch viel schärferer, Liszt geradezu verunglimpfender Tonart geht es weiter. An anderer Stelle, in seinen späteren Schriften nennt Hanslick allerdings Nicolai mit großer Auszeichnung und sagt u. a., daß er den Wienern „die erste wahrhaft künstlerisch beseelte und technisch gefeilte Darstellung“ der Neunten Symphonie, zuerst im Jahre 1843 (zweimal), dann im Jahre 1846 mit der Hasselt-Barth, Therese Schwarz, Ander und Draxler in den Solopartieen brachte. Und er schildert auch, wie Nicolai und Liszt einmal zusammenwirkten und zwar zur Totenfeier Beethovens im 10. Philharmonischen Konzert unter Leitung Nicolais:

„Es war das erste und letztmal, daß ich den zierlichen kleinen Mann am Dirigentenpulte sah. Er dirigierte die Neunte Symphonie mit sorgfältiger, mehr feiner als großartiger Auffassung und so leidenschaftlich nervöser Hingabe, daß er nach dem Schlußakkord fast ohnmächtig zusammenbrach. Der Tenorist Josef Erl sang Beethovens ‚An die entfernte Geliebte‘. — Die Klavierbegleitung spielte kein Geringerer als Liszt, auf den sich die ganze Aufmerksamkeit des Publikums zu konzentrieren schien.“ Diese höchst anschauliche Beschreibung leidet nur an einem Fehler: daß sie nicht zuverlässig ist und die Tatsachen durcheinander wirft. Denn das 10. Philharmonische Konzert, in dem Liszt begleitete, fand am 29. März 1846 statt, in diesem wurde aber nicht die Neunte, sondern die Siebente Symphonie in A-dur gespielt. Die Aufführung der Neunten fand erst im 11. Philharmonischen Konzert am 29. November statt, in dem Liszt nicht spielte, und wenn Hanslick beiden Aufführungen beigezogen hat, so hat er eben Nicolai auch nicht nur ein erstes und letztes Mal am Dirigentenpult gesehen. Zwischen beide Konzerte fällt die Abfassung des vorerwähnten Briefes.

Wiederum weihte Nicolai dem Kunstgenossen, mit dem ihn die innige Verehrung Beethovens zu gemeinsamem Wirken vereinigt hatte, einen musikalischen Abschiedsgruß. 1846 erschienen als op. 40 „3 Études pour le Piano composées et dédiées à Monsieur Franz Liszt par Otto Nicolai“. No. 1 (As-dur) hat als Thema den Duettsatz zwischen Edmund und Leonore

„O du Geliebte“ aus dem ersten Akt von Nicolais Oper „Die Heimkehr des Verbannten“, das er in Lisztscher Manier als Klavieretüde transkribiert hat. Bei der einen Kadenz ist auch ausdrücklich beigelegt „doigté par M. Liszt“. No. 2 (B-dur) ist eine Romanze, deren Melodie zum größten Teile durch chromatische Läufe der linken Hand kontrapunktiert wird. No. 3 (Des-dur) ist jedenfalls dieselbe, die vier Jahre vorher als op. 28 im selben Verlage erschien und noch früher entstand.

Aus dem impulsiven Wesen Nicolais erklärte sich leicht seine wechselnde Stimmung gegen Liszt. Anfangs in Wien von der künstlerischen Erscheinung überrascht und gefesselt, scheint ihn, den sehr empfindlichen und ziemlich eiteln Nicolai, in Rom irgend etwas, was Liszt getan oder gesagt hat, verletzt zu haben. Ein Wunder wär's ja nicht, wenn der von aller Welt vergötterte junge Liszt die Nase ein wenig hoch getragen hätte, aber es braucht das in Wirklichkeit gar nicht einmal der Fall gewesen zu sein, es genügte, daß Nicolai sich durch ihn etwas herabgedrückt fühlte. Später wieder in Wien, da er selbst als Mensch und Künstler gereift und in angesehener Position war, hat sich offenbar doch ein wärmeres freundschaftliches Gefühl entwickelt, so daß wir zwischen Nicolais Worten und Taten keinen Widerspruch zu suchen brauchen. Wie er im Augenblick empfand, so äußerte er sich eben, und mit der steigenden künstlerischen, dem bloßen Virtuositentum abgewandten Entwicklung Liszts wird auch Nicolais Achtung und Sympathie gewachsen sein.

Der einzige erhaltene Brief Nicolais an Liszt¹⁾ nach Weimar, der dort im Liszt-Museum aufbewahrt wird, atmet denn auch so viel aufrichtige Herzlichkeit, daß das gegenseitige Verhältnis am Ende im freundlichsten Lichte erscheint. Er lautet:

Berlin 3. März 49.

Theurer, verehrter Freund und Meister,

Erstaunen Sie nicht mich plötzlich vor Ihnen auftauchen zu sehen — ich habe Ihr Gedächtniß immer im Herzen getragen! Wollen Sie mir eine Freude bereiten, die unter den wenigen die mir auf meinem Lebenspfade blühen eine der größten sein und mich aufrichtig beglücken würde — so kommen Sie zum Freitag den 9ten d. M. hieher, um an diesem Tage der ersten Aufführung meiner Oper = Die lustigen Weiber v. Windsor = beizuwohnen. — Sollten Sie mir diese Freude zu machen sich entschließen — so wäre es mir lieb, wenn Sie mich noch durch ein paar Zeilen prevenirten — jedoch — auch eine freudige Überraschung hat ihr Angenehmes. Für den Fall bitte ich Sie im Hôtel de Brandebourg (Gensd'armen-Markt) abzustiegen. — Ich hoffe! — und rufe Ihnen aus ganzem Herzen zu: auf baldiges Wiedersehen?

Mit aufrichtiger Verehrung und Freundschaft

Ihr herzlich ergebener

Nicolai

Königl: Pr: Kapellmeister

Unter den Linden N. 57.

¹⁾ Siehe das Faksimile unter den Kunstbeilagen dieses Heftes.

P. S. Der König hat mich auch zum Chef des Domchors ernannt — auch dies Institut (für das ich seither noch manches Stück a cappella geschrieben habe) möchte ich Ihnen vorführen. Kommen Sie — und bleiben Sie ein Paar Tage!

Die Generalprobe der Oper ist Donnerstag Vorm: um 10: — der Opernhaus-Portier ist für alle Fälle prevenirt.

Es liegt keine Nachricht darüber vor, ob Liszt kam und ein Wiedersehen stattfand. Kaum zwei Monate nach der Aufführung seiner Oper, am 11. Mai 1849, starb Nicolai plötzlich. Die „Lustigen Weiber“ erschienen in Weimar erst sechs Jahre nach des Komponisten Tode, am 24. Juni 1855, dem Geburtstage des Großherzogs auf der Bühne. Liszt persönlich aber hatte schon früher (1851) des Verstorbenen gedacht und seine „Kirchliche Fest-Ouvertüre über den Choral: Ein feste Burg ist unser Gott“ für die Orgel arrangiert (erschieden bei Fr. Hofmeister).

So klingen die Beziehungen der beiden Künstler harmonisch aus.

Ein anderer, heute gänzlich vergessener Zukunftsmusiker, der nur noch in Liszts Schriften mit „Vineta“ und „Comala“ fortlebt, Eduard Sobolewski (1808—1872), war ein Landsmann Nicolais und gleich diesem Mitarbeiter an Schumanns „Neuer Zeitschrift“ (anfangs unter dem Pseudonym Feski). Auch Wagner kam während seines Königsberger Engagements mit ihm in Berührung. Zur Zeit, als Nicolai bei der Dreihundertjahrfeier der Universität in seiner Vaterstadt weilte und seine oben erwähnte Kirchliche Fest-Ouvertüre in der Domkirche aufführte (28. August 1844), war Sobolewski Dirigent der dortigen Singakademie und natürlich ebenfalls an den Aufführungen zur Festfeier beteiligt. Mit ihm wie mit dem Musikdirektor Saemann, schreibt er,

„hatte ich viel Schererei, denn diesen Herren war mein Erscheinen ein Dorn im Auge, und sie waren sehr neidisch. Am 30. war Tafel beim Könige, zu der auch ich geladen wurde. Vor Tische sprach der König mit einigen Geladenen, worunter auch ich, und ich darf sagen, daß er mich mit ausgezeichnete Freundlichkeit behandelte. Sobolewski und Saemann waren nicht zu Tische gezogen und ich der einzige Musiker.“ Nicolai erhielt dann den Auftrag, eine kurze Motette, die Mendelssohn zur Errettung des Königs beim Tschechischen Attentat komponiert hatte, noch aus dem Manuskript aufzuführen.

„So geschah es, und zwar mit Mitgliedern der Singakademie. Sobolewski war darüber rasend. Ich bedaure — kann aber nicht helfen,“ notiert Nicolai. Im Konzert am 2. September hatten sie zusammengewirkt. Nicolai leitete nochmals seine Ouvertüre und das Mendelssohnsche Stück, Sobolewski Händels „Israel in Ägypten“. Trotzdem eine ganze Anzahl Opern Sobolewski's an verschiedenen Bühnen zur Aufführung kam, z. B. „Comala“ 1858 unter Liszt in Weimar, konnte der Komponist doch keinen Boden gewinnen. Er ging 1859 nach Milwaukee, wo er schnell eine Indianeroper „Mohega“ schrieb und zur Aufführung brachte, und starb in St. Louis als Direktor der Philharmonischen Gesellschaft.

Ein anderer Schützling Liszts, der liebenswürdige Peter Cornelius, sollte ebenfalls mit Nicolai in Berührung kommen, allerdings auch in eine mehr abstoßende als anziehende. Schon in einem kürzlich veröffentlichten Briefe aus Berlin vom März 1849 schreibt Cornelius, daß er sich, da seine Schwester Auguste zum Theater wolle und solle, an Taubert und Nicolai, die Kapellmeister an der Hofoper, wenden werde, und bald darauf berichtet er seinem Bruder Karl bezüglich seiner eigenen Person:

„Sodann versuchte ich mein Glück bei Nicolai. Dessen Endurteil erfuhr ich heute morgen. Es heißt, daß ich gar nichts verstehe, daß ich keine Note richtig schreiben kann, daß ich lieber bei Neithardt, Grell, Taubert usw. hätte lernen sollen, nur nicht bei Dehn. Aus der ganzen Geschichte ging hervor, daß er auf mich nur als auf den Sack schlug, aber den Esel meinte, nämlich Dehn. Ich will dir nicht das ganze Gespräch Wort für Wort hersetzen, kurz, ich war von dem Augenblick an verloren, wo die zwei Worte: Dehns Schüler über meine armen unglücklichen Lippen gekommen waren. Vor nun fast fünf Jahren sagte Mendelssohn zu mir: Sie haben Talent, aber Sie müssen erst was lernen. — Sodann sagte er: was Sie lernen können, können Sie bei Dehn lernen. Meyerbeer sagte dasselbe. Nun nach fast fünf Jahren, wo ich bei Dehn gelernt habe, was ich lernen konnte, komme ich zu Nicolai und der sagt mir: Sie scheinen ein Mensch von Talent zu sein, aber Sie haben nichts gelernt (belegt sein Urteil aber mit keiner Note!). Wenn mich schon damals, als ich von Mendelssohn kam, ein kleiner Schwindel anwandelte, als ich über die Spree ging, so müßte ich mir jetzt den dicksten Stein um den Hals binden und mich an der entlegensten Stelle ersäufen.“

So tiefen Eindruck machten Nicolais Worte auf den armen Peter Cornelius, der zehn Jahre später mit dem „Barbier von Bagdad“ der erste Nachfolger Nicolais auf dem Gebiete der komischen Oper werden sollte.

Auch die Bahnen des größten Genies seiner Zeit sollte Nicolai kreuzen. Auf der Reise zur Königsberger Universitätsfeier berührt er im Juli 1844 auch Dresden und notiert in sein Tagebuch:

„Hier ist jetzt ein neuer deutscher Komponist Richard Wagner aufgetaucht, dessen beide Opern ‚Cola Rienzi‘ und ‚Der fliegende Holländer‘ dort viel Sensation machen. Leider habe ich sie nicht hören können. Wagner und Reißiger sind jetzt die Kapellmeister in Dresden. Der hiesige Staatsminister Graf Kolowrat hatte mich nach Dresden an den dortigen k. k. Gesandten Graf Kuefstein empfohlen, der ein höchst liebenswürdiger Mann ist. Beim Diner bei dem letzteren kam ich mit dem Generalintendanten der Schauspiele, Herrn Geh. R. v. Lüttichau, zusammen. Er gab mir den Auftrag, ‚Die Heimkehr‘¹⁾ nebst Textbuch einzusenden und versprach, die Aufführung zu beschleunigen. Jedoch wüßte ich nicht, wer sie da singen soll, sie haben die Schröder-Devrient, die keine Stimme mehr hat, und die Spatzer-Gentiluomo, die nicht für tragische Rollen ist. Der ‚Templer‘ mit dem Tichatschek (den ich für den ersten deutschen Tenor halte) und der Gentiluomo würde besser gehen.“

¹⁾ „Die Heimkehr des Verbannten“, die deutsche Bearbeitung des zuerst 1841 in Mailand gegebenen „Proscritto“, war in Wien am 3. Februar 1844 aufgeführt worden und blieb auf dem Spielplan. „Der Templer“, zuerst italienisch 1840 in Turin, erschien deutsch als „Der Tempelritter“ am 20. Dezember 1845 an der Wiener Hofoper.

Keine der beiden Opern kam in Dresden zur Aufführung, und Glase-napp schreibt, Nicolai schiene deshalb nicht übel geneigt, dem vermeintlichen Urheber der Ablehnung, Wagner nämlich, Gleiches mit Gleichem zu vergelten, und spricht vom Antagonismus Nicolais. Beweise dafür dürften schwer zu erbringen sein; im Gegenteil spricht Nicolai, der sich bei seinem Amtsantritt die Leitung der Opern unserer deutschen Klassiker Mozart, Gluck, Beethoven (daneben nur Cherubini und Spontini) ausdrücklich gesichert hatte, nach der Rückkehr von Königsberg die frohe Zuversicht aus, daß die gute deutsche Opernmusik die italienische wieder aus dem Felde zu schlagen beginne. Später schreibt er wieder zornig:

„Deutschland ist ein Affenland, es nimmt lieber die schlechteste italienische oder französische Oper hin, als für eine neue deutsche Oper etwas zu zahlen.“

Und 1848 in Berlin notiert er:

„Jetzt sollen wir also ein einiges großes Deutschland haben. Werden wir denn auch endlich einmal eine einige deutsche Kunst erringen?“

Wie er sich zu Wagners Schaffen persönlich stellte, darüber liegt leider keine Äußerung vor; wenn aber während seiner Tätigkeit als Kapellmeister an der Wiener Oper Wagners bis dahin erschienene Werke dort nicht gegeben wurden, so kann dies kaum Nicolai in die Schuhe geschoben werden. Übte doch der Chef Nicolais, der Pächter des Kärntnertor-Theaters, der Italiener Ballochino, ein ehemaliger Schneider, eine so autokratische Herrschaft, daß Nicolai schwerlich einen richtunggebenden Einfluß ausüben konnte, stand er doch selbst fast immer auf Kriegsfuß mit ihm und mußte seine eigene erste deutsche Oper „Die lustigen Weiber“ von Ballochino abgelehnt sehen. Auch unter den Nachfolgern Nicolais sollte es noch zwölf Jahre seit dessen Abgang währen, bis ein Wagnersches Werk an der Wiener Hofoper aufgeführt wurde. Viel mehr als eine Gegensätzlichkeit ist eine Gleichartigkeit der künstlerischen Bestrebungen beider Meister in ihrer Tätigkeit als Kapellmeister erkennbar, die vor allem aus der unbedingten Verehrung Beethovens beider hervorging. Die Erschließung der Wunder der Neunten Symphonie, die Wagner im Palmsonntagskonzert 1846 für die Dresdener und damit für die ganze musikalische Welt vollführte, hatte Nicolai schon drei Jahre früher im 3. Philharmonischen Konzert unternommen und dem Werke „durch die erste wahrhaft künstlerisch beseelte und technisch gefeilte Darstellung dieser Symphonie“ nicht nur die begeistertste Aufnahme, sondern auch das Verständnis für die Bedeutung gesichert. Daß eine der schönsten melodischen Stellen der „Meistersinger“ („Mein Freund, in holder Jugendzeit“) sich schon in der Ouvertüre der „Lustigen Weiber“ findet, ist bekannt; es ist das aber keineswegs ein einzelner Fall. Schon in der c-moll Symphonie Nicolais (1831), die nie veröffentlicht wurde, sind Wendungen, ja ganze Perioden enthalten, bei

denen man unwillkürlich aufhorcht, weil sie spezifisch wagnerisch klingen und direkt an „Tannhäuser“, „Tristan“ und „Meistersinger“ gemahnen. An das Vorspiel der letzteren erinnert z. B. die Themenkombination im Final-Dursatz, so wie in der Ouvertüre zum „Templer“ die Vorhalte der ersten Takte des Tristan-Vorspiels und im 97. Psalm die Sequenzen des Schusterliedes aus den „Meistersingern“ auffallen. Der Umstand, daß man von Nicolai nichts weiter kennt, als seine „Lustigen Weiber“, läßt die Zusammenhänge mit der neueren Zeit, die sich nicht nur in melodischen Anklängen zeigen, leider für niemand sichtbar werden. Ein drolliger Zufall hat es gefügt, daß einmal sogar „Herr Wagner“ als Librettist der „Lustigen Weiber“ in der „Wiener Musikzeitung“ genannt wurde, was natürlich auf einem Irrtum beruhte und sogleich von der Redaktion berichtet wurde.

Direkt an Wagners pietätvolle Tat, die von ihm veranlaßte Überführung von Webers Asche von London nach Dresden, knüpft der nachstehende unveröffentlichte Brief Nicolais an, der die gleiche Begeisterung für den „Freischütz“-Komponisten atmet wie Wagners zahlreiche Aussprüche. Was das Schreiben bezweckte, wurde zwar nicht erreicht, aber es zeigt uns eine schöne Übereinstimmung zwischen beiden in der Verehrung dieses grunddeutschen Meisters:

An
das dirigierende Comité des
hiesigen Männergesang-Vereins:

Geehrte Herrn!

Im Vertrauen auf den Anklang, den eine aus Verehrung für einen großen Meister in mir entstandene Idee bei Ihnen finden dürfte, bin ich so frei, Ihnen folgende Zeilen zu adressieren.

Carl Maria von Weber's Gebeine ruhen nun wieder in deutscher Erde. Dresden, stolz auf die Manen des großen Tondichters, beabsichtigt dem Verewigten ein Denkmal zu setzen und fordert andere Hauptstädte Deutschlands auf, seine schöne Absicht ausführen zu helfen.

Demzufolge bin ich denn so frei, den Männer-Gesangverein aufzufordern, sich zur Abhaltung eines Concertes zu verstehen, dessen Direktion ich mit Vergnügen übernehmen würde, um den Ertrag desselben zur Beisteuer für Weber's Denkmal zu bestimmen.

Da in Weber's Compositionen sich gerade so vieles Herrliche (vielleicht das Schönste) für Männergesang vorfindet, so erscheint es naheliegend, daß ein Männergesangs-Verein am passendsten ein solches Concert geben kann.

Ich würde die Sache für mich unternehmen und den geehrten Männergesang-Verein nur um seine gütige Unterstützung bei meiner Absicht bitten, aber ich ziehe es vor, Ihnen den Vorschlag zu machen, daß der Männer-Gesangverein selbst der Concertgeber sei und mir für diesesmal die Ehre erzeige, mir, in Rücksicht der von mir ausgegangenen Anregung, die Direction zu übergeben, weil ich

Itens es für erhebender halte, daß diese Idee von einem ganzen Vereine deutscher Sänger ausgehe und ich überall — (wie ich es auch in den Philharmonischen

Concerten thätlich bewiesen habe), mich, den Einzelnen, gerne als Concertgeber einer ganzen Körperschaft nachstelle;

2tens, weil ich durch Amtsgeschäfte, Composition und das in Baldem bevorstehende Philharmonische Concert so sehr beschäftigt bin, daß ich wohl die Abhaltung einiger (der nötigen) Proben zu einem Concerte, wie ich es vorschlage, übernehmen könnte, jedoch nicht die Menge der andern, äußerlichen Geschäfte, als Besorgung der Copialien, des Saales, der Einladungen usw. usw., welche alle mir allein anheim fallen würden, wenn ich der Concertgeber wäre.

Sollte der geehrte Männergesang-Verein die von mir vorgeschlagene Idee beifällig ergreifen, so würde ich die Ehre haben, Ihre geehrten Vorschläge derjenigen Weber'schen Stücke, die zu dieser Aufführung auszuwählen wären, entgegenzunehmen und Ihnen auch diejenigen, die ich zu proponieren hätte, mittheilen.

Das Concert müßte in dieser Fasten stattfinden und habe ich bereits Hoffnung, den K. K. großen Redoutensaal dafür zu erhalten, so wie ich nicht zweifle, daß das Orchester, an dessen Spitze ich stehe, seine Mitwirkung zu einem so schönen Zwecke mit Freuden gewähren würde.

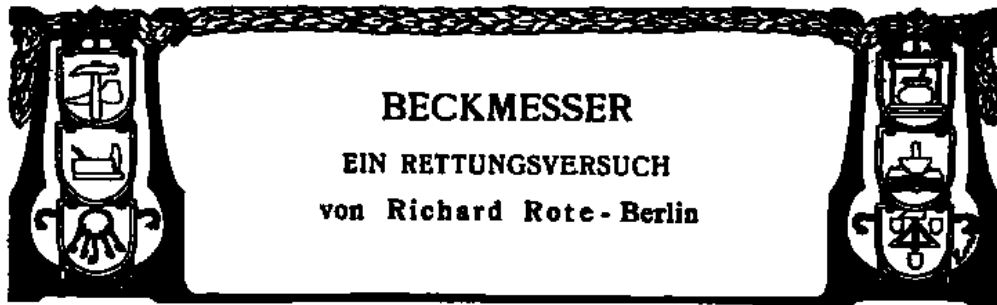
Ihrer geehrten Antwort baldigst entgegensehend, habe ich die Ehre hochachtungsvoll zu sein


Ihr ergebenster

Wien, den 7ten Jan. 1845.

Otto Nicolai
erster Kapellmeister am K. K. Hof-
theater n. d. Kärnthnerthor, Königl.
preuß. Musikdirektor etc. etc.





s wäre ein eigenes Kapitel zu schreiben: von der Wehrlosigkeit der Bühnenfigur. Ich meine: von allen Schicksalen, die dem (auch nur erdichteten) Menschen widerfahren können, das allerwidrigste bleibt doch stets, in die Hände seines Dichters geraten zu sein. Will sagen: gegen alle Unbilden der irdischen Rutschbahn — Vergewaltigung, Justizmord, Ehe — hat der Überfallene irgendeine Form der Gegenwehr. Nur seinem Autor gegenüber bleibt das eigene Geschöpf rettungslos verdammt zum Thonklumpen, aus dem Prometheus nach Belieben seinen Menschen formen kann. Seinen Menschen — darin liegt mehr Tragik, als eure Abonnentenweisheit sich träumen läßt, Parkettbesucher! Und dreimal wehe dem verfluchten Geschlecht der Dichter, wenn dereinst der Tag des jüngsten Gerichtes heraufdämmt und ihre eigenen Kreaturen Rache heischend wider sie aufstehen! Warum hast du just mich, als Musterkarte aller Scheusälligkeiten herausstaffiert, an tausend und abertausend Abenden dem Gesindel zur Wollust überliefert, Schiller? Da!! Und warum gerade mir die Ehre, als Urbild aller Simplizissimus-Idioten durch die Jahrhunderte zu spazieren? Da!!! Und warum eben mir alle Male der Spitzbübigkeit in die schwarze Visage gebrannt? Da!!!! Und Schlag auf Schlag wird herniedersausen auf das Haupt des unglückseligen Dichters von den Fäusten seiner entfesselten Geschöpfe.

Wie aber wird es gar erst den bedauernswerten Darstellern ergehen? Ich fürchte sehr, es werden sich unter den bedrängten Autoren Feiglinge einstellen, die überhaupt alle Schuld ihren Verkörperern in die Schuhe schieben werden. Und ich fürchte noch mehr, die ausgleichende Gerechtigkeit, die über den Lämmerwölkchen thront, wird sie gewähren lassen. Denn wahrlich: diese Histrionen haben viel auf dem Gewissen. Wie oft nicht reißen sie mit wahrer Wollust der ihnen ausgelieferten Kreatur die letzten guten Haare aus, die ihr in einer gnädigen Wallung seiner Lanne ihr despotischer Verfasser gerade noch belassen hat. Mit melancholischem Humor habe ich es immer betrachtet: dieses Wüten des Dichters gegen sein eigenes dramatisches Fleisch und Blut, und diese tölpischen Komöden, die in geller Hitzigkeit den Tyrannen noch übertyrannen wollen. Nur bei einem hat sich mir stets ein Tropfen Salz in den Humor gemischt. Bei



einem, der sicherlich dereinst unter den Chorführern marschieren wird, wenn das Heer der Mißhandelten zur Wiedervergeltung stürmt. Und dieser eine hieß Beckmesser.



Mehr ist an ihm gesündigt worden als an fast allen anderen. Und wenn zwei, drei Erlesenere das Unrecht der Masse gutzumachen strebten — der allgewaltige Durchschnitt behielt doch hier wie überall das letzte Wort. Und so besitzen wir heute an den deutschen Bühnen (Ausnahmen zählen nicht) als „Gemeingut“ die Fratze und das Zerrbild einer Figur, in der wie vielleicht in keiner zweiten der geniale Objektivismus ihres Schöpfers kulminierte. Denn richtig ist's: dieser gallige Reaktionär und Jugendfeind, dieser „Journalist“ am „Konservatorium“ der Meistersinger ist von Haus aus gesegnet mit dem persönlichen, persönlichsten Hasse Wagners. Auch wenn wir nicht wüßten, daß er ursprünglich „Hans Lick, ein Schreiber“ hätte heißen sollen, müßten wir aus jeder Bosheit die Beziehung ablesen. Aber ist damit ein Freibrief dafür ausgestellt, aus einer Figur einen Popanz zu machen? Darf man einem Richard Wagner zumuten, er hätte an einem Hanswurst Rache genommen? So tief sinkt ein Großer auch dort nicht, wo er sich ins Persönliche, Allzupersönliche verstrickt. Und darum endlich einmal ein strenges Wort der Abwehr gegen diesen chronischen Unglimpf an einem Meisterwerke göttlichen Humors!

Der Beckmesser, den wir so für gemeinhin kennen, ist ein grundlächerlicher Geselle, dem sich der Fluch des Verhöhnstwerdens an die klappenden Sohlen geheftet hat. Mag sein, daß er gerade dieser Tugend seine große Popularität verdankt. Inmitten des lastenden Wagnerschen Ernstes begrüßt ihn das liebe Publikum, das ja immer dort am schnellsten liebt, wo es auslachen darf, mit einem wahren Aufatmen der Befreiung als die lustige Person. Seine Beliebtheit hat beinahe etwas von der des Pickelherings seligen Gedenkens. Man besehe sich nur einmal so eine Durchschnittsaufführung der „Meistersinger“ an einer deutschen Bühne (sie braucht nicht einmal immer zweiten Ranges zu sein). Pogner und Beckmesser treten im Gespräch auf. Hurtig verfallen geistvolle Regisseure auf die prachtvolle „Nuance“, die Lehrbuben den gefürchteten Merker mit ironischen Kratzfüßen und spöttischem Getuschel begrüßen zu lassen. Wie neckisch! (Trotzdem es in der Vorschrift ausdrücklich heißt: „Die Lehrbuben, als sie die Meister eintreten sahen, sind sogleich zurückgegangen und harren ehrerbietig an der hinteren Bank.“) Und in diesem Stile geht es weiter. Beckmesser selbst bemüht sich nach Kräften um die Gloriole der Lächerlichkeit. Er tänzelt wie ein alter Bock, er schnarrt und hüstelt und läßt alle Minen bewährter Possenkomik springen. Kein



Wunder, daß er schon vor dem ersten Fallen des Vorhangs der erklärte Liebling des Publikums ist. Dieser „Erfolg“ steigert sich von Akt zu Akt, teilweise allerdings gemäß der Dichtung, die den girrenden Schreiber in immer drastischere Situationen verwickelt. Aber zum weitaus größeren Teile in einem Maße und mit Mitteln, die weit über das vom Dichter Gewollte und Erlaubte hinausreichen.

Wer ist Beckmesser? Diese Frage sollte sich doch jeder, der seine Finger an die Bewältigung dieser köstlichen Aufgabe wagt, zuvörderst einmal mit allem Ernst und allem Nachdruck vorlegen. Beckmesser ist eine der angesehensten und würdereichsten Persönlichkeiten, nicht nur in der Stadt, sondern auch im Rate der Meistersinger. Vor seinem nächtlichen Malheur und seiner öffentlichen Blamage denkt (vielleicht mit Ausnahme Sachsens) sicherlich in ganz Nürnberg keine Seele daran, den „hochgelahrten Herrn Stadtschreiber“, der unter den schlichten Handwerkern als einziger sozusagen die „höhere Bildung“ repräsentiert, als lächerliche Figur zu nehmen. Wohl mag er vjelen unsympathisch sein, wohl hat er, auch in der Zunft, seine ausgesprochenen sachlichen und persönlichen Feinde. Wagner hat ja diesen „Dichterverein“ so entzückend charakterisiert, daß man genau der Scheidung in die fortschrittliche (Sachs, Nachtigall) und die reaktionäre Partei (Beckmesser, Kothner) folgen kann, zwischen denen der vornehme, aber etwas beschränkte Liberalismus Pogners vergeblich zu vermitteln sucht. Zweifellos aber erfreut sich der Mann, der mit dem hochverantwortungsvollen Ehrenamte des Merkers betraut wurde, in der Zunft eines Ansehens als Mensch und Künstler, das zumindest ein wenig auch auf seine Widersacher abgefärbt hat. Die galligen Ausbrüche gegen Sachs sind ja zunächst nur der Ausfluß seines revoltierenden Neides gegen die künstlerische Überlegenheit des beliebten Volkspoeten — eines Neides, der selbst diesen klugen Kopf mitunter aus der Bahn der Selbstbeherrschung schleudert. Aber mit der Kunst, wie er und vor Walthers Preislied auch die übrigen Meister sie verstehen, nimmt er's ganz ohne Frage bitter ernst, und wird hierin auch bitter ernst genommen. Und etwas mag schon daran sein, wenn er zu Sachs sagt:

Freund Sachs, Ihr seid ein guter Poet;
doch was Ton und Weise betrifft, gesteht,
da tut's mir Keiner vor!

So ganz ohne Grund, einzig, weil er Ratsherr und Stadtschreiber, hätten ihn die Meister wohl kaum zum Hüter ihrer hochheiligen Regeln eingesetzt.

Das also ist Herr Beckmesser. Ein galliger, mürrischer, menschenfeindlicher Junggesell. Und ein streng reaktionärer, aber guter Meister seiner Kunst dazu. Hochangesehen in Zunft und Rat, so daß selbst nach



seiner nächtlichen Misere bei seinem Debut als Preiswerber anfangs nur schüchtern sich der Spott hervorwagt.

Still! Macht keinen Witz:
der hat im Rate Stimm' und Sitz

surrt und summt es unter der Menge. Das untrüglichste Zeichen aber, wie hoch ihn selbst ein Pagner unter seinesgleichen wertet, sehe ich in der viel zu wenig beachteten Tatsache, daß anscheinend Beckmesser der einzige ist, dem Pagner noch vor der Sitzung von seinem kühnen Plane Mitteilung gemacht und mit dem er also wohl auch ernstlich darüber beraten hat.

Wenigstens wissen wir es von keinem anderen Meister, nicht einmal von Sachs, mit solcher Bestimmtheit. Und wenn das feige, unmännliche Verkriechen Beckmessers hinter die Fürsprache des Vaters Pagners Unwillen herausfordert, so muß man nach alledem gleichwohl annehmen, daß dieser schließlich auch mit der Eventualität, Beckmesser zum Schwiegersohn zu erhalten, gerechnet und sich damit abgefunden haben wird.

Ich dünkte, schon hier träte für jeden ernsten und einsichtigen Darsteller deutlich genug die Richtung zutage, in der die Rolle Beckmessers den Intentionen des Dichters und der Vorgeschichte des Stückes entsprechend anzulegen ist. Auch die Haltung des Merkers zu Walther von Stolzing darf keineswegs allein aus den Angstgefühlen des Nebenbuhlers heraus bestimmt scheinen. Wohl errät Beckmessers geschärfter Blick in dem helläugigen Frankenritter sofort den gefährlichsten Konkurrenten, wohl ahnt sein Argwohn augenblicks Zusammenhänge, für die wir den Schlüssel nur aus den im Fortissimo des ersten Schlußensembles leider meist ungehört verhallenden Worten Pagners gewinnen:

Wie gern säh' ich ihn [Walther] angenommen,
als Eidam wär' er mir gar wert.

Aber seine Entrüstung über des Junkers kecke Ritterspornweis ist eine ehrliche Entrüstung. Walther hat nach den Regeln, die doch nun einmal noch in Geltung sind, wirklich versungen. Als Merker ist Beckmesser fraglos im Recht, mag er auch diesmal die Fehler mit ganz besonderer Wollust ankreiden. Des Junkers Weise macht ja nicht ihm allein, sondern, mit Ausnahme Sachsens und Pagners, schließlich allen Meistern Pein, und Beckmesser könnte, wenn es dazu käme, seine vernichtende Kritik getrost auch sachlich vor der Singschul begründen. Denn daß Freund Sachs ihm zuguterletzt mit nicht ganz kommentmäßigen Waffen an den Leib rückt, ist offenbar und kann an den Tatsachen nichts ändern.

Zu alledem erwächst aber für den, der feiner hinhört, aus dem tollen Beckmesserspuk ganz heimlich und zart noch ein gutes Stück Tragödie. Der „boshafte Geselle“ stolpert nur äußerlich über den „Fall Walther“, über das Problem des regeleinrennenden, alle Zöpfe ins Wackeln bringenden

Modernisten, auf den selbst Sachsens überlegener Instinkt sich nicht im ersten Anhieb seinen Reim zu machen weiß. Die Beckmesser-Tragödie liegt tiefer und ist, verzerrt und ins Groteske übersetzt, das Gegenstück und Widerspiel der Sachs-Tragödie. Hier wie dort ein alternder Junggeselle, eingefangen in den Netzen eines liebreizenden koketten Jungfräuleins. Nur daß für Sachs, den großen Menschen „und Poet dazu“, gerade das Dazwischentreten Walthers die Befreiung vom Wahn, die Vollendung des menschlichen wie künstlerischen Reife- und Abklärungsprozesses bedeutet. Indes das arme kleine Schreiberlein, das bisher, gehüllt in den Panzer seines ätzend scharfen Geistes und gestützt auf die Krücke der Regeln, so würdevoll-sicher durch Kunst und Leben schritt, von den Wallungen seines Johannistriebes gänzlich aus der Bahn geschleudert und um seine einzige Waffe, den Verstand, gebracht wird. Hier liegt die Tragik der Beckmesser-Komödie, und ich habe es nie ohne Rührung mit anhören können, wenn dieser stachlige Patron in der Not seines Herzens demselben Sachs, den er eben noch mit Flüchen und Verwünschungen regaliert hat, in einem Anfall von verzweifelter Zutraulichkeit den ganzen Jammer seiner Seele öffnet:

Und seht, wie mir's ergeht,	ein neues Lied herzu?
wie's mit mir Ärmsten steht!	Ich armer, zerschlag'ner Geselle,
Erseh' ich doch mit Schmerzen,	wie fänd' ich heut' dazu Ruh'?
mein Lied, das nachts ich sang, —	Werbung und ehlich' Leben,
Dank euren lust'gen Scherzen! —	ob das mir Gott beschied,
es machte der Pognerin bang.	muß ich nur grad' aufgeben,
Wie schaff' ich nun zur Stelle	hab' ich kein neues Lied.

Das ist der Beckmesser, wie ich ihn sehe. Ein einsamer, verbitterter, neidischer, durch und durch reaktionärer Mensch — aber doch ein Mensch, kein Hanswurst. Sogar ein Starker im Geiste, einer, der nach Sachsens eigenen Worten „oft viel Verstand vergeudet“. Bis seine schwache Stunde kommt und der trockene Pedant zum Liebhaber werden möchte. Da glitscht sein Fuß auf der ungewohnten Bahn, da verwirrt sich dem hochgelahrten Herrn Stadtschreiber mit einem Male alles, was bislang seines engen, aber starken Geistes Stütze war — Kunst, Klugheit, Würde gehen zum Teufel, und übrig bleibt ein lächerlicher, zappelnder, bedauernswerter Narr.

Spürt man von dieser „Tragödie eines gefallen Verstandes“ in den landläufigen „Meistersinger“-Aufführungen unserer Bühnen auch nur einen Hauch? Gewiß, man soll über Beckmesser lachen. Laut und herzlich. Aber nebenher auch ein ganz klein wenig mitfühlen, „was die Liebe aus einem Menschen machen kann“ (wie's im alten Romanstil heißen müßte). Schritt für Schritt muß man diesen Menschen seinen Verstand verlieren sehen. Die meisten Beckmesser aber haben von Anfang an nichts zu verlieren.



weiterer Festglanz lag über den Zürcher Tagen. Das Tonkünstlerfest, nicht nur bestimmt, kritische Erörterungen heraufzubeschwören, sondern auch kollegiale Geselligkeit zu fördern, nahm diesmal in äußerer Beziehung einen überraschend günstigen Verlauf. Der harmlose Charakter der Generalversammlung, in der — unter Abwesenheit des erkrankten Präsidenten Max Schillings — eine kurze, geschäftliche Tagesordnung schnell erledigt und Weimar als nächster Versammlungsort in Aussicht genommen wurde, trug dazu bei, die friedfertige, erregten Diskussionen abgeneigte Stimmung der Festteilnehmer zu festigen. Es ist hier nicht der Ort, auf Einzelheiten in der Anordnung der geselligen Veranstaltungen einzugehen. Unbedingt anerkannt werden muß jedoch die überaus herzliche Aufnahme, die seitens der Stadt Zürich wie der Tonhalle-Gesellschaft den Mitgliedern des Musikvereins gewährt wurde. Ein besonderer Reiz der diesjährigen Veranstaltungen lag in der zwanglosen, scheinbar improvisierten Form, in der sich Empfang und Unterhaltung der Gäste vollzog. Dieses Fehlen jedes feierlichen Zeremoniells — bei sorgfältigster Vorbereitung aller Veranstaltungen — sichert den gastfreien und liebenswürdigen Wirten den aufrichtigen Dank aller Festteilnehmer.

Nicht ganz so erfreulich war das Resultat der künstlerischen Unternehmungen, die sich innerhalb dieses glänzenden Rahmens abspielten. Von den fünf Festtagen waren drei für Orchester- und zwei für Kammermusik-Konzerte bestimmt. Von dramatischen Aufführungen hatte man völlig abgesehen, ein bedenklicher Fehler in der Anlage des Gesamtprogramms. So wie die Dinge heute liegen, ist es gerade die dramatische Produktion, die einer aus idealen Motiven handelnden Pflege bedarf. Betrachten wir doch die Novitätenliste unserer leistungsfähigen Hoftheater, Berlin mit seinem „Pois“ an der Spitze! Wo geschieht etwas zur Ermunterung deutscher Bühnenkomponisten? Wo findet sich auch nur ein schüchterner Versuch, aufkeimende dramatische Talente zu stützen? Und doch ist gerade für den Opernkomponisten die lebendige Fühlung mit der Praxis, die scharfe Kontrolle über die tatsächliche Wirkung seiner Absichten fast noch wichtiger, als für den Konzertkomponisten. Denn das Theater mit seinem komplizierten Apparat bedingt eine so genaue Kenntnis der einzelnen Mittel, daß selbst ein starkes Talent lange experimentieren muß, ehe es alle gegebenen Faktoren richtig einzuschätzen und zu beherrschen lernt. Da Direktoren kleinerer Theater aus geschäftlichen Gründen und die Leiter unserer großen Bühnen aus Voreingenommenheit oder Trägheit sich passiv verhalten, so wäre es hier Ehrenpflicht des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, handelnd einzugreifen. Es dürfte nicht nur ein Tonkünstler-Fest ohne dramatische Aufführungen unmöglich sein, sondern die dramatischen Darbietungen gehören unbedingt in den Vordergrund des Interesses. Es gilt, Kräfte wieder anzuregen, die aus Mangel an Betätigung im Begriffe sind, zu

erschaffen. Je entschiedener der Verein dieses Ziel verfolgt, um so stärkere Existenzberechtigung wird er gewinnen.

Es liegt mir fern, die Förderung der Instrumental- und Vokalkomposition für Konzertzwecke als überflüssig zu erachten. Nur ist gegenwärtig die dramatische Produktion die notleidende und bedarf darum in erster Linie der Ermutigung. Auch ist das Ergebnis der Konzertproduktion — wenn man die Resultate der letzten Jahre statistisch vergleicht — keineswegs so bedeutend, daß für dramatische Kompositionen kein Platz bliebe. Der Verlauf auch des diesjährigen Tonkünstler-Festes lehrt vielmehr, daß man an maßgebender Stelle die Bühnenkomposition einfach ignoriert, während man andererseits bei der Auswahl der Konzertmusik eine Nachsicht und Duldsamkeit an den Tag legt, die keineswegs durch den Wert der kompositorischen Leistungen gerechtfertigt wird. Ich erkenne gern das Bemühen der Vereinsleitung an, durch Veranstaltung nur je eines Konzertes an einem Tage die Aufnahmefähigkeit der Hörer frisch zu erhalten. Ich gebe auch zu, daß es niemals möglich sein wird, ausschließlich Werke von weitreichender Bedeutung aufzuführen, die widerspruchlosen Beifall wecken. Es liegt vielmehr im Wesen gerade des Allgemeinen Deutschen Musikvereins begründet, daß er seine Aufmerksamkeit nicht nur dem Gereiften, sondern auch dem Ringenden, dem in sich noch Unfertigen zuwendet. Doch bei aller Rücksichtnahme auf die in der Entwicklung Begriffenen darf aus einem Musikfest keine Kinderstube gemacht werden. Kompositionen, die hier zur Aufführung gelangen, müssen nicht nur stubenrein sein, man erwartet von ihnen auch, daß sie Diskussionsreize in sich tragen. Mag man sie ablehnen, mag man sie loben — das hängt vom persönlichen Geschmack ab. Aber es muß sich lohnen, über sie zu reden. Und das ist bei einer beträchtlichen Anzahl der diesjährigen Novitäten nicht der Fall. Ja, es wurde ein großes Orchesterwerk aufgeführt, das — wenn sachliche Erwägungen allein ausschlaggebend gewesen wären — kaum einer Konservatoriumsaufführung für würdig erachtet werden konnte: ich meine das Fragment aus Ludwig Heß' „Ariadne“, von dessen eingehender Besprechung ich hier absehe, da ich eine solche Musik nicht ernst zu nehmen vermag. Daß es überdies keinen sonderlich günstigen Eindruck macht, wenn eine erhebliche Anzahl der aufgeführten Werke einer bestimmten, maßgebenden Kreisen nahestehenden Komponistenschule entstammt, bedarf keiner Begründung. Man könnte versuchen, über diese etwas peinliche Tatsache hinwegzusehen — vorausgesetzt, es handelte sich um wirklich beachtenswerte Schöpfungen. Doch sobald dies nicht der Fall ist und überdies die Werke bereits an anderer Stelle zu Gehör gekommen sind, so fällt es dem Fernerstehenden schwer, die verantwortliche Kommission — ungeachtet der Anerkennung für die erhebliche physische Arbeitsleistung — von dem Vorwurf mangelnder Objektivität bei der Auswahl zu entlasten. Wenn von insgesamt 24 Programmnummern (die Liederzyklen als je eine Nummer gerechnet) nur zehn Nummern — also weniger als die Hälfte — Uraufführungen sind, so ist das eine Feststellung, die mit den Tendenzen des Vereins nicht recht harmoniert. Selbst wenn von den übrigen 14 Werken vier für Deutschland und die Schweiz neu sind, so bleibt doch die Wiederholung von zehn bereits aufgeführten Kompositionen ein zu hoher Prozentsatz — nicht wert des erforderlichen Aufwandes von zwei Konzerttagen.

So bietet die Aufstellung und Zusammensetzung der Programme Anlaß zu manchen ernsthaften Einsprüchen, die im Interesse des Vereines nicht als kleinliche Nörgeleien zu übergehen sind. Ich werde versuchen, die aufgeführten Werke den Gattungen nach kurz zu charakterisieren und das Bemerkenswerteste, soweit es sich innerhalb dieser Übersicht andeuten läßt, hervorzuheben.



Sechs Liederkomponisten meldeten sich zum Wort. Der Vergleich ihrer Werke gibt einen nicht uninteressanten Beitrag zur Entwicklung des Liedes in der Gegenwart. Als unzweifelhaft erfreuliche Gaben möchte ich nur je zwei Lieder von Heinrich Sthamer (Hamburg) und Richard Trunk (München) bezeichnen. Namentlich Trunks Kompositionen überraschen durch angenehme fließende Melodik und feine, ungezwungene Stimmungskunst. Es sind einfache, anspruchslose Gesänge, sauber gearbeitet, von unaufdringlicher, intimer Wirkung. Auch der noch sehr jugendliche Sthamer hat etwas von dieser Kunst der zarten, schlichten Linienführung. Doch macht sich bei ihm ein leiser Hang zu posierter Grübelelei, zu selbstgefälligem Weltschmerz fühlbar. Es sind vielleicht nur Anflüge einer jugendlichen Laune, und sie können keineswegs die Erkenntnis unterdrücken, daß hier eine achtbare Begabung aufzustreben beginnt. Zu welch unerfreulichen Resultaten es jedoch führt, wenn ein für das gefällige und anmutige Genre beanlagtes Talent sich in mystische Stimmungshöhen hinaufzuschrauben versucht, zeigen die vier Böcklins Andenken gewidmeten Rückert-Lieder von Bernhard Sekles. Sie gehören zu den unerquicklichsten Bekanntschaften des Zürcher Festes und wirken durch ihre Empfindungsleere ebenso unecht, wie die für unsere Zeit ungenießbaren, affektiert-tiefsinnigen Verse Rückerts. Auch Richard Mors hat mit der Wahl oberflächlicher Bierbaum-Lyrik keinen Glücksgriff getan. Seine erkünstelte Musik weckt keine lebhaftere Resonanz. Das weichliche Zerren matter, physiognomieloser Gedanken wirkt ermüdend, und von den sechs Liedern scheinen mir nur das erste („Abendlied“) mit seiner geschickten Ausmalung des Abendfriedens, sowie das lebhaft drängende, energieerfüllte „Zu Pferd, zu Pferd!“ Hebbels bemerkenswert.

Während die Genannten sich mit Klavierbegleitung begnügen, beanspruchen Siegmund von Hauseggers und Otto Lies' Gesänge das Orchester zur Unterstützung der Singstimme. Beide Komponisten nutzen den üppigen Farbenreichtum der großen Instrumentalpalette zu charakteristischen Wirkungen aus. Lies verliert sich gelegentlich in belanglose Spielereien, die die Stimmung zerstreuen, statt sie zu konzentrieren. Immerhin bietet er ein paar hübsche Studien, die Aufmerksamkeit verdienen. Hausegger beherrscht seinen Stoff besser und ist ein klügerer Musiker. Mehr noch als in Kellers „Nachtschwärmer“ versteht er es in Hebbels „Sturmabend“ packende Textillustrationen zu entwerfen und das Ganze geschickt aufzubauen. Ich spüre keine starke Originalität in diesen Stücken, wohl aber einen feinen, zielbewußten Musiker.

Ähnliches, nur noch in stärkerem Maße, gilt von Hermann Suters zweitem Streichquartett op. 10 cis-moll. Auch ist mir der Mann, den ich hinter dem Schleier dieses Werkes erkenne, lieber als das Stück selbst. Eine ernste, gediegene Natur, ein wenig zerfahren, träumerisch-grübelnd, voller Ideen, die auszusprechen ihm nicht ganz gelingt. Der Stoff zerfließt ihm unter den Händen, die angeschlagenen Stimmungen kommen nicht völlig zur Reife. So behält das Werk etwas Problematisches, ohne gerade tief zu sein. Es dürfte zu denen gehören, die — straffere Zusammenfassung vorausgesetzt — bei näherer Bekanntschaft erheblich gewinnen. Spürt man bei Suter trotz mancher Rätselhaftigkeit doch stets den überlegenen, sicheren Arbeiter, so ist umgekehrt bei Zoltán Kodály die Bändigung des Materials nur zum geringen Teil gelungen. Talent und Eigenart sind dem jungen Ungarn eigen, aber sein Temperament geht mit beiden gelegentlich durch. Naturgemäß haben derartige chaotische Begabungen gerade als Quartettkomponisten zunächst einen schweren Stand. Augenscheinlich waren es auch mehr die im Streichquartett ruhenden koloristischen Reize, die Kodály anzogen, als die strenge Gedankenentwicklung, die diese Form der vierstimmigen Unterhaltung erfordert. Klanglich hat Kodály

manche originellen Gedanken; der Anfang des ersten wie der langsame zweite Satz zeigen prägnante Ausdruckslinien und eine nicht alltägliche Klangphantasie. Im übrigen zählt die Kodaly'sche Musik noch zu dem Most, der sich absurd gebärdet, und nur die Zukunft kann Genaueres lehren.

Ähnlich, wenn auch weniger draufgängerisch, traten Robert Heger mit einem Klaviertrio f-moll op. 14 und Emil Frey mit einer D-dur Sonate für Violine und Klavier auf den Plan. Beide sind talentvolle Anfänger, denen eine markante Physiognomie noch nicht eigen ist. Im Gegensatz zu diesen anstürmenden Begabungen zeigt Walther Lampe in vier glatten, wohlfrisierten Klavierstücken, wie man einen geringen Inhalt durch liebenswürdige Einkleidung schmackhaft machen kann. Auch was Julius Weismann in seiner Sonate für Solo-Violine op. 30 mitteilt, ist keineswegs sonderlich fesselnd. Wozu überhaupt Solo-Sonaten für Violine? Die Bachschen gehören ins Studierzimmer, und die Regerschen sind kaum in glücklicher Stunde empfangen. Wozu dieses unfruchtbare Gebiet noch weiter pflegen?

Weit hinaus über das Niveau der bisher erwähnten Kammermusik ragt das neueste Regersche Werk: das noch nicht völlig vollendete Klavierquartett d-moll op. 113. Ich gestehe, daß mir die Fähigkeit, mich gänzlich in diese Art Musik hineinzudenken und -zufühlen, gegenwärtig noch fehlt. Es gibt bei Reger lange Strecken, auch in dem Quartett, wo man sich von dem unaufhörlichen mächtigen Strom dieser Kunst abseits getrieben fühlt, wo man die Bewegungen nicht mehr begreift, das Ziel aus den Augen verliert. Doch auf dem Grunde der rätselhaften Tiefe spürt man ein unablässiges Drängen, eine Macht, die aus sich selbst Leben schafft und in unerschöpflicher Kraft arbeitet — sich selber vielleicht ebenso unbegreiflich wie anderen. Da wo Reger als reiner Lyriker erscheint, wie im Larghetto, oder wo er seinem grotesken Humor die Zügel schießen läßt, wie im Scherzo, wirkt er unmittelbar. Verläßt er dagegen das Gebiet der absoluten Lyrik, versucht er eine dramatisch aufbauende Gestaltung wie im ersten und im letzten Satze, so empfinde ich eine Inkongruenz zwischen Gewolltem und Erreichtem. Ein unbändiger Instinkt überwältigt den künstlerischen Intellekt, und es entsteht im Hörer jenes seltsame Auf und Ab von Anteilnahme und Gleichgültigkeit, das für Regersche Werke typisch ist. Eines aber möchte ich hervorheben: Reger hat hier seinen eigenen Stil straff durchgehalten, während es mir schien, als habe er in einigen andern seiner letzten Werke (z. B. in dem Es-dur Quartett für Streichinstrumente) versucht, manche seiner Eigentümlichkeiten zu verleugnen, getadelte Härten zu mildern. In diesem Werke bleibt er sich vom Anfang bis zum Schluß treu. Und das Gefühl, hier einer in sich geschlossenen Persönlichkeit gegenüberzustehen, ist es nicht zum mindesten, das den imposanten Gesamteindruck erzeugt und immer wieder zur Enträtselung der Regerschen Hieroglyphen anreizt.

Unter den Orchesterwerken ist eigentlich nur eines besonderer Beachtung wert: Frederick Delius' Rhapsodie: „Brigg fair“, eine Art Variationenzyklus von apartem Farbenreiz und suggestiver Stimmungskraft. Wieder zeigt sich Delius als der sinnige Schilderer des Idylls, als Landschaftler von ebenso feinem Beobachtungssinn wie origineller Palette. Eine stillose und gefährlich redselige Allerweltssymphonie mit hübsch gemachtem Scherzo von Karl Weigl, die gutgemeinte, aber nicht sehr anregende „Karnevals-Episode“ von Theodor Blumer jr. bedürfen nur kurzer Erwähnung. Arnold Mendelssohns „Pandora“-Ouvertüre war in dieser Umgebung wohl fehl am Ort, und über Ludwig Heß' Bruchstücke aus „Ariadne“ habe ich bereits gesprochen.

Auch die Solokonzert-Literatur hat keine wesentliche Bereicherung erfahren. Hans Hubers drittes Klavierkonzert op. 113, ein recht solid gemachtes, äußerlich

wirkungsvolles Stück ist bereits bekannt. „A pagan poem“, eine geistvolle Nichtigkeit in Form einer programmatischen Phantasie für Klavier und Orchester von Ch. M. Loeffler, erwähne ich nur ihrer Merkwürdigkeit wegen. Eine Rhapsodie für Klavier und Orchester von Béla Bartók op. 1 gibt weder über das Talent noch über das Können des Autors genügende Auskunft, und Max Schillings' Violinkonzert hinterließ auch diesmal, wie bereits bei der Uraufführung in Berlin, jene respektvolle Gleichgültigkeit, die fataler ist als ernstlicher Widerspruch. Zweifellos ruht manches Schöne in dem Werk, das durch ein jetzt veröffentlichtes Programm wesentlich leichter eingänglich erscheint als früher. Aber die Weitschweifigkeit des Aufbaues, wie die spröde, zuweilen recht reizlose Melodik hemmen eine unmittelbare Wirkung, die gerade für ein Solostück nicht entbehrt werden kann. Mit aufrichtigem Bedauern bemerke ich diese Schwächen des Werkes, denn es ist andererseits doch das Dokument einer Persönlichkeit, die zu den markantesten Erscheinungen der Gegenwart gehört. Wie schade, daß sie stets vor der letzten Stufe, die auf die Höhe des vollendeten Künstlertums führt, straucheln muß!

Als letzte Kategorie kommen drei Werke für Soli, Chor und Orchester in Betracht: Walter Braunfels' „Offenbarung Johannis“ (die Vision der sieben Siegel), Friedrich Kloses „Wallfahrt nach Kevlaar“ und Max Regers „100. Psalm“. Von diesen Stücken, die äußerlich schon durch den großen Apparat, der ihre Aufführung erfordert, Höhepunkte der Konzerte bedeuteten, bereitete mir eines eine unerwartet starke Enttäuschung: Kloses „Wallfahrt“. Nicht etwa wegen prinzipieller Bedenken. Ich halte es für müßig, über die ästhetische Berechtigung des Melodrams zu streiten. Hierüber entscheidet keine allgemeine Regel. Die grundsätzlichen Gegner des Melodrams braucht man nur auf das „Fidelio“-Melodram zu verweisen, um ihre Behauptungen von der Minderwertigkeit dieser Kunstgattung zu entkräften. Daß Klose die vielbehandelte „Wallfahrt nach Kevlaar“ als Vorwurf für ein Melodrama benutzt, wäre also an sich nicht abzulehnen. Aber die Methode, die er dabei anwendet, erscheint mir als eine so bedenkliche Geschmacksentgleisung, daß ich es schwer fassen kann, wie ein kluger, feinfühliges Musiker vom Range eines Klose sich dazu hinreißen lassen konnte. Augenscheinlich hat der Musiker in ihm die Stimme des künstlerisch empfindenden Ästheten erstickt. Klose teilt das Heinesche Gedicht auf, wie man etwa aus einem Bild, das mehrere Personen darstellt, die einzelnen herauslöst und gesondert für sich betrachtet. Er läßt den Text deklamieren, stellt aber den Chor der heranziehenden, später sich wieder entfernenden Pilger realistisch dar, läßt ihn Gesänge anstimmen, die in den Vortrag des Erzählers hineinklingen. Das ist natürlich eine durchaus äußerliche Textillustration, die um so störender wirkt, als Klose die Stimmen der Mutter, des Sohnes und des Dichters von einem Rezitator wiedergeben läßt. Warum in solchem Fall nicht konsequent sein und alle Personen der Handlung redend einführen? Ich empfinde allerdings diese Veroperung eines auf verschwebend zarte lyrische Töne gestimmten Gedichtes als so barbarisch, daß nur noch eine gleichzeitige kinematographische Darstellung fehlte, um das Absurde des ganzen Gedankens außer Zweifel zu stellen. Augenscheinlich handelt es sich indessen nur um ein Gelegenheitswerk, da auch die Partitur sich nicht über das Niveau eines solchen erhebt.

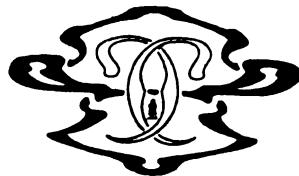
Der junge Walter Braunfels hat sich mit der Darstellung der „Vision der sieben Siegel“ eine Aufgabe von nicht geringer Schwierigkeit gestellt. Die Anlage des Textausschnittes treibt durch die gigantischen Sprachbilder unwillkürlich zur Forcierung des Ausdruckes und nimmt so dem nicht mit äußerster Ökonomie arbeitenden Musiker die Möglichkeit einer unablässig anschwellenden Steigerung. Infolgedessen erreicht

die Braunfels'sche Komposition ihren Höhepunkt bereits in der ersten Hälfte des Werkes, bei dem „das vierte Teil auf der Erde“ tötenden Zug der apokalyptischen Reiter. Braunfels malt alle Einzelheiten der überwältigenden Dichtung sehr lebhaft, mit etwas dicken aber leuchtenden Farben aus. Er findet auch teilweise auffallend plastische Motive und zeigt durchweg eine Begabung von nicht alltäglicher Art. Bedenklich stimmt mich dagegen die sehr grobkörnige, mit dem Maurerpinsel arbeitende Technik. Zudem wirkt Braunfels' musikalischer Ausdruck etwas aufgeblasen, bombastisch gegenüber dem grandiosen Pathos seines Textes. Doch wer könnte wohl überhaupt die Töne finden, die uns diese lapidare Urweltpoesie musikalisch glaubhaft erscheinen lassen würden?

Reger vielleicht? Nach seinem „Psalm“ zu urteilen, möchte ich es fast annehmen. Dieser „Psalm“ ist das Stück, das mir den oft schwankenden Glauben an Reger gestiftet, mir zum erstenmal einen Totaleindruck von niederzwingender Größe gegeben hat. Hier reiht Reger nicht mehr bröckelnde Phrasen aneinander. Hier komponiert er nicht mehr im Kreis herum, ohne festen Endpunkt, ohne sichere Richtung. Hier baut er mit zyklischer Kraft aus vier gewaltigen Quatern ein Monument, das vor uns steht, wie ein erdentsprossener Koloß. Dieser „Psalm“ — bei dessen Wiedergabe möglichste Mäßigung der Klangstärken erforderlich ist — war neben dem Regerschen Klavierquartett das Ereignis des Festes. Man wird ihn bald überall hören, es ist daher wohl überflüssig, hier auf Einzelheiten einzugehen. Reger hat gezeigt, daß es ihm möglich ist, in großen Umrissen zu denken, monumentale Gliederungen zu entwerfen. In der Vokalmusik ist es ihm gelungen — vermag er Gleiches in der Instrumentalmusik zu leisten, so wird er vielen, die jetzt noch zaudernd beiseite stehen, den Weg zu seiner Kunst öffnen.

Kurz nur, doch mit allseitiger aufrichtiger Anerkennung kann ich der Mitwirkenden gedenken: vor allem des unermüdlichen Volkmar Andreae und seines tüchtigen Orchesters, die mit der Bewältigung so mannigfacher anstrengender Aufgaben Bewundernswertes geleistet haben; daneben auch der Dirigenten und Mitglieder der verschiedenen Chöre, der ausgezeichneten Violinsolisten Anna Hegner, Willem de Boer und Felix Berber, sowie des Pianisten Rudolf Ganz. Maria Philippi, Marie Louise Debogis-Bohy, Ludwig Heß, Paul Seidler, Hans Vaterhaus als Vokalsolisten, nebst dem Leipziger Trio und dem Zürcher Streichquartett vervollständigen die reiche Liste der Mitwirkenden. In aller Kürze sei auch noch ein Vortrag von Willem Hutschenruyter aus dem Haag über „Das Beethoven-Haus, Versuch einer Reform des heutigen Konzertwesens“ erwähnt. Der Vortragende stellt die Gründung eines als Konzertsaal mit unsichtbarem Orchester gedachten Beethoven-Hauses im Haag in Aussicht. Eine demnächst in deutscher Sprache erscheinende Schrift soll nähere Auskunft über die Einrichtungen der beabsichtigten Gründung geben, durch die Pläne ihrer Verwirklichung entgegenreifen, die bereits vor Jahren zum erstenmal in dieser Zeitschrift angeregt wurden.¹⁾

¹⁾ Durch Paul Marsop in seiner Artikelserie (Acht Folgen) „Zur Bühnen- und Konzertreform (Der Musiksaal der Zukunft)“. Red.





REVUE DER REVUEEN

Tagesblätter und Musikzeitschriften

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 13. August 1909. — Gaston Deschamps beschreibt in dem Aufsatz „Beethoven als Erzieher in Frankreich“ ein von Dichtern in Paris veranstaltetes Fest, besonders die Toiletten der Damen, die das Fest besuchten. Auf diesem Fest fand „ein Gedicht zum Ruhme Beethovens“ von einem „blutjungen Manne: Monsieur Jean Lailler“ großen Beifall. Daran knüpft Deschamps die Bemerkung, daß „die jungen Poeten von heutzutage in Beethoven . . . einen Erzieher zu freudig zugreifender Energie erblicken“. Dann folgen lange Betrachtungen darüber, daß „die Kunst für die leidende Menschheit ein unumgänglich notwendiges Ding“ sei, daß Beethoven trotz all seinem Unglück ein Freudenspender geworden sei und die Menschheit gelehrt habe, „daß das Leben bis in die tiefsten Abgründe des Elends und der Verzweiflung Edles und Schönes birgt“.

BERLINER MORGENPOST vom 8. Juni 1909. — In einer Abhandlung über „Humor in der Musik“ sagt J. C. Luszti, daß es viel schwerer sei, durch einzelne Instrumente als durch das Orchester den Eindruck des Humoristischen hervorzubringen. „Verbindet man z. B. bestimmte Gruppen von Holzblasinstrumenten miteinander, so klingt diese Vermengung drollig, weil der Klangcharakter der Holzinstrumente an sich schon etwas Ungewöhnliches, der menschlichen Stimme Unähnliches aufweist.“ Als „das Meisterwerk des Humors auf einem Instrumente“ nennt er Beethovens Rondo „Die Wut über den verlorenen Groschen“, als humorvolle Opernwerke Cornelius' „Barbier“ und d'Albert's „Abreise“.

BADISCHE LANDESZEITUNG (Karlsruhe i. B.) vom 20. September 1909. — Aus der Dürer-Bund-Korrespondenz wird der Aufsatz „Was uns nottut! Ein Wort an unsere Komponisten“ von Arthur Liebscher abgedruckt. Der Verfasser bedauert, daß man sich daran gewöhnt hat, mit einer gewissen aristokratischen Überlegenheit auf die Musik herabzublicken, die unterhalb der eigentlichen olympischen Höhen als Gebrauchsmusik gedeiht“ . . . z. B. auf „die Tanz- und Marschmusik, die öffentlichen musikalischen Veranstaltungen in den Anlagen größerer Städte, die Kurmusik in den Badeorten usw.“ Liebscher empfiehlt den Komponisten, nicht ihren Ehrgeiz darein zu setzen, nur große symphonische Dichtungen mit philosophischen Titeln zu schreiben, sondern auch gute Tanzmusik und andere „leichte aber dabei gesunde und vornehme Musik, die die großen Formen meidet und den Ausdruck unmittelbar empfundener Lebensfreude darstellt“, zu schaffen. In den Gartenkonzerten sollten nach Liebschers Meinung keine Stücke aus Opern und Musikdramen und keine symphonische Musik gespielt werden.

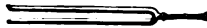
DER REICHSBOTE (Berlin) vom 3. Juli 1909. — In einer ausführlichen Abhandlung über „Richard Wagners Nibelungendichtung und ihre Quelle“ untersucht G. von Czirn Terpitz, wie der Dichter den der altnordischen Sage entnommenen Stoff umgebildet hat.

SAALE-ZEITUNG (Halle a. S.) vom 19. August 1909. — Karl Meitner beschreibt in dem Aufsatz „Das Klavier“ kurz die Neuerungen im Klavierbau seit der Er-

findung der Hammermechanik durch Bartolomeo Cristofori und gibt die Kennzeichen eines guten Klaviers an.

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG (Beilage: Blätter für Literatur und Kunst) vom 8. Oktober 1909. — Der Aufsatz „Aus der Jugend eines Königsberger Tonkünstlers“ von Adolph Kohut enthält Mitteilungen über das Leben Johann Friedrich Reichardts bis zum Jahre 1776 und über das seiner Mutter, sowie einige interessante Bemerkungen Reichardts über Kant, mit dem er als Jüngling verkehrte.

HANNOVERSCHER COURIER vom 4. September 1909. — In dem Aufsatz „Neue Wagner-Schriften“ bespricht L. O. die neue Wagner-Biographie von Eugen Schmitz, die Schrift „Wagnertum in Vergangenheit und Gegenwart“ von Erich Kloß und den von Edgar Istel im achten Wagner-Heft der „Musik“ veröffentlichten Aufsatz über „Das Liebesverbot“.



SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 1909, No. 20—39. —

No. 20: In dem Aufsatz „Eine neue Klaviatur“ spricht August Spanuth die Ansicht aus, „daß man von der Erfindung der Clutsam-Klaviatur wohl eine neue Epoche des Klavierspiels zu datieren haben wird“. — No. 21: Über „Wettgesang und Festvorstellungen“ in Frankfurt und Wiesbaden berichtet August Spanuth; über „Die Händelpflege in Mainz“, besonders das Händelfest im Mai 1909, Leopold Schmidt. — No. 22: Unter der Überschrift: „Ein Preisausschreiben“ teilt der Verlag der „Signale“ mit, daß er zehn Preise im Gesamtbetrage von 2000 Mk. gestiftet habe. — „Zum 45. Tonkünstlerfest“ von August Spanuth. — „Josef Haydn“ von Hugo Leichtentritt (lesenswert). — „Analysen einiger beim 45. Tonkünstlerfest zur Aufführung gelangenden neuen Kompositionen“. — No. 23: „Das 45. Tonkünstlerfest“ von August Spanuth (Fortsetzung in No. 24). — „Die Haydn-Zentenarfeier und der Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Wien“ von Hugo Leichtentritt. — „XIV. Mecklenburgisches Musikfest“ von Ferdinand Pfohl. — „85. Niederrheinisches Musikfest zu Aachen“ von H. W. Draber. — „Kammermusikfest in Darmstadt“ von V. — „Erstes Deutsches Brahmsfest“. — No. 25: „Alte und neue Gesangkunst“ von Leopold Schmidt. — No. 26: In dem Aufsatz „Zum Preisausschreiben“ wird ausführlich berichtet, daß sehr viele Bewerbungen eingegangen seien; auch werden die Bewerbungsbedingungen erläutert. — Adolf Margulies weist in dem interessanten Aufsatz „Zur Frage des Violinunterrichts“ darauf hin, wie wichtig für den Violinlehrer genaue Kenntnisse von der Anatomie der Hand sind. Der Musiklehrer sollte die verschiedenen Handtypen genügend kennen, um ersehen zu können, ob ein Schüler leichter die Technik des Geigenspiels oder die des Klavierspiels sich aneignen kann, oder ob er für alle Instrumente in gleichem Maße begabt ist. — No. 27: „Balletmusik“ von Leopold Schmidt. — „Das 10. Schweizerische Tonkünstlerfest in Winterthur“ von Caesar Hochstetter. — August Spanuth wendet sich in dem Aufsatz „Zum Kapitel des Aufführungsrechtes“ dagegen, daß die von dem Komponisten beanspruchten Abgaben auch von dem ausführenden Künstler verlangt werden und verweist auf einen in der Petersburger Zeitung „Ruß“ erschienenen Aufsatz von Alexander Siloti, der diese Tantiemeforderung eine „empörende Ungerechtigkeit“ nennt. Auf diesen Aufsatz antwortet Friedrich Rösch (No. 32), dem wiederum Alexander Siloti (No. 34) antwortet; darauf folgen noch eine Entgegnung von Friedrich Rösch (No. 37) und „Ein letztes Wort zum Kapitel des Aufführungs-

rechtes“ von Alexander Siloti (No. 39). — „Hugo Riemann. Ein Charakterbild zu seinem 60. Geburtstage“ von Walter Niemann (lesenswert). — No. 29: Der Aufsatz „Eine neue ‚Don Juan‘-Übersetzung“ („Mozartiana“ I) von Friedrich Spiro handelt von Ernst Heinemanns Übersetzung des Operntextes. — No. 30: Der Aufsatz: „Die Ornamentik in der Musik“ von August Spanuth enthält eine lobende Besprechung des Buches von Beyschlag. — „Die Kaiserliche Musikakademie in Tokio“ von Rudolph Reuter (kurzer Bericht über die Tätigkeit europäischer Lehrer an der Anstalt). — No. 31: „Der neue Hochschuldirektor“ von Leopold Schmidt. — „Vom Auxetophon“ von H. W. Draber. Das Auxetophon ist ein Apparat, der den Ton der Streichinstrumente und der Harfe bedeutend verstärkt. Der Verfasser sagt am Schluß: „So viel ist sicher: die Erfindung muß ernst genommen werden.“ — No. 32: In dem Aufsatz „Mozartiana II: Instrumentales“ spricht Friedrich Spiro den Wunsch aus, daß auch die reinen Instrumentalwerke Mozarts mehr aufgeführt werden und eine populäre Ausgabe der hervorragendsten dieser Werke veröffentlicht werde. Auch bespricht Spiro lobend das Buch von Komorzynski „Mozarts Kunst der Instrumentation“. — No. 33: In dem Aufsatz „Unser Preisausschreiben“ teilt die Redaktion mit, wie ihr schon mehrfach erwähntes Preisausschreiben beurteilt wird, und spricht noch einmal über die Bedeutung solcher Preisausschreiben. — No. 34: „Musikschätze“ im Prager Konservatorium“ von Rudolph Freiherrn Prochazka. — No. 35: „Das neue Kasseler Hoftheater“ von August Spanuth. — Sonderbare Bedenken gegen die Clutsam-Klavatur, wie überhaupt gegen die Erleichterung der Technik der Kunstausübung äußert Leopold Schmidt in dem Aufsatz „Kunst und Technik“. Die Redaktion der „Signale“ erklärt, daß sie die Ansichten ihres Mitarbeiters nicht teilt, und läßt dem Aufsatz von Schmidt „Aphorismen zu ‚Kunst und Technik‘“ von Ferruccio Busoni folgen, der ebenfalls den Ansichten Schmidts entgegentritt. — No. 36: In dem Aufsatz „Das Preisausschreiben“ wird gesagt, daß acht Tage lang die Briefträger des Postamts Berlin W 9 zu bedauern gewesen seien, da sie die Mehrzahl der 871 Manuskriptsendungen von Bewerbern um die vom Verlag der „Signale“ ausgesetzten Preise „keuchend“ hätten bestellen müssen. Einige der 871 Manuskripte seien allerdings auch durch Boten, „eins von einem niedlichen, weißbeschürzten Dienstmädchen“, abgegeben worden. Usw. — In dem Aufsatz „Ein deutsches Brahmsfest“ berichtet Leopold Schmidt über die Aufnahme, die die Werke Brahms' seit dem Jahre 1853 gefunden haben. — No. 37: Ausführliche Berichte über „Das Erste Deutsche Brahmsfest“ in München veröffentlichen August Spanuth und Edgar Istel (No. 38). — No. 38: „Zum ‚Saison‘-Beginn“ von August Spanuth. (Über die zu große Zahl der Konzerte u. a.) — No. 39: In dem Aufsatz „Don Juan, neu einstudiert“ sagt August Spanuth anläßlich einer Aufführung im Berliner Opernhaus, daß zunächst Mozart-Sänger ausgebildet werden müßten, um „Mozart-Vorstellungen voll von Mozartscher Grazie und Mozartschem Klangwohl-laut“ geben zu können, und daß es „widersinnig, ja unmenschlich“ sei, „von den Sängern heute Wagner- und morgen Mozart-Interpretationen zu verlangen“.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG UND SÄNGERBLATT (Zürich), 1909,
 Nr. 7—26. — No. 7: „Der Männerchor Thun“ von G. Schütz. — No. 8: „Der Verlust der Singstimme und seine Verhütung“ von E. T. — No. 9: Unter der Gesamtüberschrift „Humor aus der Musikliteratur“ werden die folgenden drei Artikel abgedruckt: „Parodie der italienischen, französischen und deutschen Oper“ von Carl Maria von Weber, „Ein Klarinettenkonzert“ von Hector Berlioz, „Eine Liszt-Anekdote“ von Peter Cornelius. — No. 10: „Die Entwicklung des



Theaters zu Basel“ von W. M. — „Zum silbernen Jubiläum des Oratorien-
vereins in Frauenfeld“ von -h. — Nr. 11: „Ein Bach für erste Anfänger“ von J. M. K.
Lobende Besprechung der „Auslese aus Johann Sebastian Bachs instruktiven
Klavierwerken“ von Karl Eichler. — „Über das Dirigieren von Gesangsvereinen“
von Richard Wißmann. — No. 12: „Franz Curti“. Kurze Lebensbeschreibung
des Komponisten von Karl Nef und Besprechung seiner Werke für Männerchor
von H. Jelmoli. — No. 13: „Das 50jährige Jubiläum des ‚Männerchor Frohsinn‘
Glarus“ von T. R. — „Das Schweizerpsalm-Denkmal in Zürich“ von K. Gachnang.
— No. 14: „Jean Philipp Rameau“ von Karl Nef. — „Die Symphonie der Groß-
stadt.“ Über die Straßengeräusche in Berlin. — No. 15: „Die Jodler des Josef
Felder“ von Karl Nef. Lobende Besprechung des von A. L. Gassmann veröffent-
lichten Buches. — „Moderne Orgelspielanlagen“ von R. L. — „Pädagogische Ge-
sichtspunkte für den ersten Klavierunterricht“ von Karl Zuschneid. — No. 16:
„Das neue Kasino in Bern“ von G. Bundi. — „Neue Schreibweise der
Partituren“ von O. Leu. — Kurzer Bericht über Beschlüsse des Musiker-
kongresses in Mailand, durch die die Vorschläge von Umberto Giordano
zur Vereinfachung der Partiturschrift angenommen wurden. — No. 17: „Die Fest-
konzerte zur Einweihung des Berner Kasinos“ von G. B. — „Zu Karl Munzingers
Abschied“ von G. Bundi. — „Künstlerjubiläum von Frau Anna Walter-Strauß.“
— „Sigfrid Karg-Elert. Sein Leben, seine Werke“ von Hanns Avril. — No. 18:
„Joseph Haydns Beziehungen zu den Frauen“ von A. Niggli. (Fortsetzung in
No. 22 und 23.) — „Musikhandwerk“ von Albert Nef. Der Verfasser will durch
Mitteilungen über die „Stadtkapelle einer norddeutschen Ackerstadt von 7000 Ein-
wohnern“ zeigen, „daß es mit dem musikalischen Lehrlingswesen nicht überall so
schlimm bestellt ist“. — No. 19: „Zum Sängertag der Kunstgesangsvereine der
III. Kategorie in Glarus“ von J. Heer. — „Kritisches zum II. Sängertag in
Glarus“ von E. J. — „XXIV. Kantonal-Waadtländisches Sängerkongreß in Montreux.“
— No. 20: „Der Schweizerische Tonkünstlerverein. Ein Rückblick“ von K. Nef.
— „Analysen der größeren zum Vortrage gelangenden Kompositionen des Fest-
programms des X. Tonkünstlerfestes in Winterthur“. — „Tonkünstlerfest in
Stuttgart“ von Alex B. — Nr. 21: „X. Musikfest des Vereins schweizerischer
Tonkünstler in Winterthur“ von E. J. — „Dritter Wettstreit deutscher Männer-
gesangsvereine in Frankfurt a. M.“ von B. — „XXXI. Basel-landschaftliches Kantonal-
gesangsfest in Birsfelden“ von S. E. Brl. — No. 22: „Der Kongreß der Inter-
nationalen Musikgesellschaft und die Haydn-Zentenarfeier in Wien“ von K. Nef.
— „Die Musik des Volkes“ von Paul Bröcker. (Fortsetzung in No. 23.) Über
Straßengeräusche, Drehorgel- und andere Straßenmusik und über den Einfluß der
Musik auf das gesellige Leben der unteren Volkskreise. — No. 23: „† Christof
Schnyder.“ — „Gesangsfeste und Sängertage“ von A. A. Über Kranzspenden an
Vereine auf Sängerkongressen. — No. 24: „Das Erwachen des Liedes in der Schweiz“
von Karl Nef. Hauptsächlich von Lavaters „Schweizerliedern“, komponiert von
Johannes Schmidlin, handelnd. — „Theorie“ von K. Nef. Der Verfasser nennt
es „unverantwortlich, daß so viele Schüler auf eine hohe technische Stufe gebracht
werden und dabei theoretisch vollständige Analphabeten bleiben. Ganz besonders
blamabel ist es für einen wissenschaftlich gebildeten jungen Mann, wenn er keine
Ahnung hat von der Struktur und dem harmonischen Bau der Stücke, die er
spielt.“ — No. 25: „Gottfried Angerer †“ von E. J. — „Otto Plötz“ von H. Weltner.
Über das Leben des Volksliedkomponisten, des Schöpfers des Liedes „Han am
ene Ort es Blüemli gseh“. — No. 26: „Beethoven und Berlin“ von Albert Nef.
Berichtet auf Grund des Werkes von Kalischer über Beethovens Beziehungen zu
Berlinern.

Magnus Schwantje

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

140. **Theodor Müller-Reuter:** Lexikon der deutschen Konzertliteratur Band I. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig (Mk. 6.—).

Leider sieht unser öffentliches Leben die Musik im Grunde immer noch als Privatsache an, sonst müßten einem derartig glänzend qualifizierten Fachmann für Arbeiten wie dieses Lexikon von Staats wegen geschulte Hilfskräfte bezahlt oder zur Verfügung gestellt werden. Dann wäre es, nebenbei bemerkt, auch möglich, alles Ernsthafte, auch Klaviermusik und Lied, einzubeziehen und die in den Jahrgängen der Musikzeitungen verstreuten zwar spärlichen, aber zum Teil wertvollen Originalarbeiten heranzuziehen, um dem Musikgelehrten manches mühevoll Nachsuchen zu ersparen. Jedenfalls hält dieser erste Band in umfassendster Weise, was der Titel des Gesamtwerkes verspricht: ein Ratgeber für Dirigenten, Konzertveranstalter, Musikschriftsteller und Musikfreunde zu sein. Eine rein lexikalische, d. h. alphabetische Anordnung des Stoffes verbot sich aus verschiedenen Gründen, u. a. deshalb, weil es zunächst galt, noch aus persönlichen Mitteilungen unersetzliche Daten zu schöpfen, da Draeseke, Reinecke,¹⁾ Bruch und Gernsheim, die Tochter Schumanns und die Witwe Raffs noch am Leben sind. Die Gruppierung ist trotzdem sehr übersichtlich und prägt sich sofort ein, so daß das Nachschlagen keinerlei Mühe macht. Die erste Gruppe bilden die drei Romantiker Schubert, Mendelssohn, Schumann; als zweite schließt sich die gleichfalls Verstorbener, Berlioz, Liszt, Raff, Wagner an, ersterer als in traditioneller Beziehung mit Liszt und Wagner, Raff als in äußerlicher mit der Lisztgruppe stehend; dann folgt die zusammengehörige Gruppe der Lebenden, Draeseke, Reinecke, Bruch, Gernsheim, endlich als Ende gut, alles gut: Richard Strauß in aristokratischem Alleinstehen.

In das Lexikon aufgenommen sind: Orchesterwerke, Konzerte und Konzertstücke mit Orchesterbegleitung, größere Chorwerke mit Orchester, mit oder ohne Soli, Kammermusikwerke für wenigstens zwei Instrumente (jedoch nicht zwei Klaviere). Unter Stücken dieser Kategorien ist irgendeine Auswahl nicht getroffen, da der Autor der Auslese durch Zeit und Geschmack nicht vorgreifen resp. sie nicht konstatieren wollte; sie sind also vollständig aufgeführt; von Werken mit Männerchor und für Chor mit Klavier und a cappella jedoch nur eine Auswahl solcher, die dem ernstesten Konzertspielplan angehören.

Von jedem angeführten Werke findet sich: der vom Komponisten selbst gegebene genaue Titel, ev. mit Zusatz der Bezeichnung der ausführenden Faktoren: Orchester, Soli usw., ebenso, nach dem authentischen Wortlaut, die Widmung; Satz- und Tempo-Überschriften, Inhaltsübersicht, Zeitdauer der einzelnen Sätze und des Ganzen; Zeit und Ort der Komposition; erste und nächstfolgende wichtige Aufführungen mit Angabe vom Ort, Datum, Lokal, Titel und Art der Aufführung, Name von Solisten und Dirigenten, bei historischem Interesse Mitteilung des ganzen Programms, alles unter Ergänzung

durch die Mittel der sorgfältigsten Einzelforschung; Zeit des Druckes und Verlag; genaue Angabe über notwendige Besetzung der Soli, Chöre und einzelnen Orchesterinstrumente, nebst vielen praktischen Winken für den Dirigenten. Endlich in Anmerkungen kritisch gesichtetes musikgeschichtliches Material aller Art. Man sieht aus dieser an der Hand der eigenen Vorbemerkung des Autors gegebenen Einführung, wie ungemein reichhaltig der Inhalt ist; außerdem ist dieses ganze Material noch durch viele andere Hinweise für die Herstellung einwandfreier und wertvoller Programmblätter und -bücher ergänzt, bei symphonischen Dichtungen auch durch den Abdruck der unerläßlichen Notenbeispiele.

Wenn man beim Durchblättern den trockenen Zahlen ein wenig Muße gönnt, zu sprechen, so erzählen auch sie gar manches. Von dem zuerst behandelten Meister Schubert z. B., daß er selbst von seinen größten Werken für Orchester und für Kammermusik nur sehr wenige gehört hat, daß eine gedruckte Partitur der großen C-dur Symphonie erst 22 Jahre nach ihrer Abfassung, die der unvollendeten in h-moll gar erst 44 Jahre später, ein Jahr nach ihrer ersten Aufführung, zu haben war, daß die herrliche Es-Dur Messe (No. 6) nach den bald erfolgten Wiener Manuskriptaufführungen geruht zu haben scheint, bis sie 36 Jahre später im Druck erschien. Selbst die Wunder des Oktetts blieben fast 30 Jahre lang ungedruckt. Von den 14 vollständigen Streichquartetten sind es nur die letzten drei, die öfter zu Gehör kommen, das letzte in G nur äußerst selten. So hat dieses Buch u. a. das Gute, allen Leuten, die Programme machen, also Dirigenten und Kammermusikvereinigungen, so recht übersichtlich vor Augen zu halten, welche Schätze, unter denen gewiß mindestens einzelne Sätze Perlen bedeuten, sie hier und bei anderen Meistern ungehoben lassen. Und überall ist auch Verleger und Jahreszahl angegeben, so daß man sich sofort erkundigen kann, ob das Stück noch erhältlich ist. Mindestens für die Hausmusik ist dadurch große Förderung geboten, selbst wenn wir im Konzertsaal zunächst noch verurteilt bleiben sollten, immer wieder dieselben Sachen zu hören. Und vom Hause des Künstlers oder Liebhabers wirkt doch manche Anregung auch nach der Öffentlichkeit hin fort. Der Autor übt im allgemeinen keinerlei Kritik; doch weist er bei Schubert immerhin auf die unverdiente Vernachlässigung einiger der reifsten Werke hin, so auf die Phantasie für Violine und Klavier in C (Werk 159), die Sonate für gleiche Besetzung in A (Werk 162).

Weit weniger gut als wir hatte man es überhaupt zur Zeit der Romantiker mit dem Studium der Partituren. Die mustergültig gesetzte, so sehr studierenswerte des Violinkonzerts von Mendelssohn mußte 18 Jahre auf den Druck warten; Berlioz' Phantastische Symphonie 15 Jahre, Schumanns Erste 12 Jahre. Von Liszts 13. Psalm, vielleicht seinem vollendetsten Stücke dieser Gattung, war erst 23 Jahre nach seinem Erscheinen ein Klavierauszug zu haben, abgesehen von dem unhandlichen und kostspieligen, der zeilenweise unter der Partitur herlief. Unzähliges derart ergeben die mitgeteilten Daten.

Auch manche kleine Fragen tauchen gelegentlich beim Durchblättern auf: Wo ist Mendels-

¹⁾ Die Besprechung ist vor Reineckes Tod verfaßt worden. Red.

sohns vierhändiger Klavierauszug seiner a-moll Symphonie, wo der Schumanns von dessen Vierter in d-moll? Bei den spärlich erreichbaren Notizen über Berlioz' Lelio, die Fortsetzung seiner phantastischen Symphonie, erföhre der neugierige Leser gern, ob Dr. Wüllner seinen Prozeß wegen Honorarersatz gewonnen hat, der sich darauf stützt, eine Deklamation des Lelio im Frack vor dem Orchester sei künstlerisch unmöglich. Unter den Orchesterwerken Reineckes sind nicht angeführt die mit Unrecht so vernachlässigten zwei kleinen Stücke: „Bilder aus dem Süden“, nach No. 3 und 4 des gleichnamigen Werks für zwei Klaviere instrumentiert, ebenso die „Bilder aus dem Osten“, nach den so benannten Klavierstücken Schumanns von Reinecke gesetzt. Übrigens liegt der Schwerpunkt des ganzen hochverdienstlichen Unternehmens natürlich nicht in der Vollständigkeit der Angaben über die zahlreichen Werke von Reinecke, Draeseke und Gernsheim.

Der Autor, Theodor Müller-Reuter, Königlicher Musikdirektor und Professor, der im Rheinland allbekannte Dirigent der Konzertgesellschaft in Krefeld und Direktor des Konservatoriums daselbst, steht noch im besten Mannesalter, so daß ihm bei den ziemlich vorgeschrittenen Vorarbeiten zum zweiten Band, der auch die Trias Haydn - Mozart - Beethoven bringen wird, die Vollendung und weite Verbreitung des gesamten Werkes sehr wohl beschieden sein kann, ehe er dieser mit enormer Korrespondenz und Quellenstudien aller Art verbundenen Arbeit müde wird. Schon jetzt nach diesem ersten Band hat er u. a. das Verdienst, unzählige zweifelhafte oder irrig verbreitete Daten authentisch klargestellt und damit ein Quellenwerk von hervorragender Bedeutung begonnen zu haben, das in keiner musikalischen Handbibliothek wird fehlen dürfen. Es zeigt überall den ein- und umsichtigen, praktisch und musikphilologisch geschulten, in allem weitblickenden und dabei unendlich fleißigen Gelehrten und Künstler. Dr. Max Steinitzer

141. Rudolf Wustmann: Musikgeschichte Leipzigs. I. Band: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Verlag: B. G. Teubner, Leipzig und Berlin 1909. (Brosch. M. 12.—.)

Das fünfhundertjährige Jubiläum der Leipziger Universität hat die Königlich Sächsische Kommission für Geschichte zur Herausgabe einer „Geschichte des geistigen Lebens in Leipzig“ veranlaßt, von der bereits einige Bände vorliegen, darunter der erste der von R. Wustmann in Aussicht gestellten dreibändigen Musikgeschichte dieser Stadt. Dieser erste Teil umfaßt die Zeit bis um 1650. Die Art und Weise, wie Wustmann das ungeheure Quellenmaterial verwertet, wie er den Stoff gruppiert und aus der Fülle der Erscheinungen das Wesentliche herausgreift, um an ihm den geschichtlichen Fortgang nachzuweisen, darf als sehr glücklich bezeichnet werden und läßt ein Werk erwarten, das als weit mehr als ein bloßer Beitrag zur Lokalgeschichte aufzufassen sein wird. — Die ersten musikgeschichtlichen Daten stammen aus dem 11. Jahrhundert und beziehen sich in der Hauptsache auf Kirchengesang. Die Anwesenheit berühmter Minnesänger, wie Heinrich von Morungen, Heinrich von Veldeke, wahrscheinlich

auch Walters von der Vogelweide, im 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts machen aber wahrscheinlich, daß auch weltliche Musik, und nicht die schlechteste, früh im Leipziger Kreise gepflegt wurde. Mit der Begründung des Thomasklosters im Jahre 1214 gewinnt die Musikpflege der Stadt einen Mittelpunkt. Aus der Mitte dieses Jahrhunderts stammt der erste größere Musikkodex, geschrieben und bestimmt für die gottesdienstlichen Funktionen der Thomasmönche. Spärliche Notizen aus dem 14. Jahrhundert erzählen des weiteren von Orgelspiel und Orgelbau, von Krippen- und Passionsspielen, liberalen kirchenmusikalischen Stiftungen und manchen anderen Einzelheiten der lokalen Musikpflege, die mit der Gründung der Universität (1409) aufs neue einen Anstoß zu weiterer Entwicklung erhält. Aus Chroniken, Rechnungen, Dekreten und anderen städtischen wie privaten Akten erfährt man über das Treiben der Spielleute und Stadtpfeifer, über die Musik der Handwerker und Schützengilden, und deutlich läßt sich verfolgen, wie im Laufe des 15. Jahrhunderts die Musik eine immer größere Rolle zu spielen beginnt. Das Ereignis der Reformation weckte natürlich auch in Leipziger Musikkreisen freudigen Widerhall. Um Georg Rhau, der bis 1524 als Thomaskantor fungierte und den mit der Disputation Luthers und Ecks verbundenen Gottesdienst durch eigene Kompositionen verschönte, gruppieren sich alsbald einzelne tüchtige junge Musiker, zum Teil Studenten wie Joh. Galliculus, Balthasar Harzer, Hans Hengel, die früh als Komponisten von sich reden machten, und später, als sie auswärts Stellenungen bekledeten, ihre Dankbarkeit Leipzig gegenüber in mancher Widmung Ausdruck gaben. Um dieselbe Zeit fängt auch der nachmals so berühmte Leipziger Musikdruck an, seine Schwingen zu regen: Leipzig wird in der Folge eine wichtige Zentrale für die evangelische Gesangbuchliteratur. Die Drucke von Blum, Schumann, Babst sind bekanntlich zu hochbedeutenden Quellen für die Geschichte des evangelischen Kirchenliedes geworden. Im Jahre 1539 erfolgt die Einführung der Reformation und damit eine beträchtliche Einschränkung des klösterlichen Choral- und Figuralgesanges. Von jetzt an treten die Thomaskantoren immer bedeutsamer in den Vordergrund als Förderer und Hüter der städtischen Musikpflege. Auch mehren sich jetzt Nachrichten, daß die deutsche weltliche Musik in Leipzig eifrig gekauft und ausgeübt wurde.

Von 1570 an fließen die musikgeschichtlichen Quellen immer reichlicher. Aus Beschreibungen, Inventurverzeichnissen, Ratsbeschlüssen, Besoldungsakten, Holzschnitten, aber auch aus praktischen und theoretischen Musikwerken läßt sich für jedes der folgenden Jahrzehnte ein immer deutlicheres Bild des sich stetig verändernden Leipziger Musikbetriebes gewinnen. Der Verfasser bringt ungemein Wertvolles bei für die Funktionen der Kurrende, der Kantoreichöre, des Kantors im besonderen, für alles, was Tafel- und Hochzeitsmusik, Musiken bei Handwerkerumzügen und Mummereien aller Art, beim Messestrubel usw. betrifft und geht, soweit Material vorhanden ist, auch dem Geschmack der damaligen Leipziger Hausmusik nach, wie sie unter den Händen begeisterter Liebhaber erblühte. —

Ein ziemlich umfangreiches Kapitel ist Personaliennachweisen gewidmet. Wustmann legt sie in drei Gruppen an: die um Amerbach (um 1570), die um Calvisius (um 1600) und die während des Dreißigjährigen Krieges bis um 1650. Den Wert seiner Mitteilungen werden freilich nur die zu schätzen wissen, die sich mit der Musik der Zeit eingehend zu beschäftigen in der Lage sind.

Der dritte Abschnitt des Bandes geht auf die praktische Musik des barocken Jahrhunderts ein, auf Lautenspiel und Lautenmusik, Instrumentaltänze, Chormusik großen wie kleinen Stils, Volkslied und geistliches Lied, wobei Meister, wie Calvisius und Joh. Herm. Schein ihrer überragenden Bedeutung gemäß mit ausführlichen Analysen und Notenbeispielen bedacht und ihrer musikgeschichtlichen Stellung nach charakterisiert werden. Auf das einzelne einzugehen, verbietet die Fülle des Gebotenen. Es ist dem Verfasser jedenfalls gelungen, einen bezeichnenden Querschnitt durch die Musikgeschichte der Zeit von 1570—1650 zu geben und ein kunst- wie kulturgeschichtlich gleichermaßen anziehendes Bild zu entrollen, das im ganzen sowohl wie im einzelnen zwar lokal gefärbt ist, aber doch ein getreues Spiegelbild der Universalentwicklung der deutschen Musik dieses Zeitraumes liefert.

Arnold Schering

142. Bernhard Hoffmann: Kunst und Vogelgesang in ihren wechselseitigen Beziehungen vom naturwissenschaftlich-philosophischen Standpunkte beleuchtet. Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig 1908.

Nicht zum erstenmal wird der Vogelgesang zum Objekt eines wissenschaftlichen und künstlerischen Studiums gemacht, und auch ist es nicht nur in allerneuester Zeit geschehen. Aber in dem hier vorliegenden Buche des Dresdener Gelehrten Bernhard Hoffmann haben wir zweifellos das Eingehendste und Umfangreichste, was bisher auf diesem Gebiete geleistet worden ist. Seine Darstellungsmethode ist eine streng wissenschaftliche. Er beherrscht die Spezialliteratur und die damit verwandte, fußt auf ihr, korrigiert sie teilweise und führt sie zu neuen Erkenntnissen und Ergebnissen. Dazu kommt bei ihm noch eine ganz außerordentlich große Kenntnis der deutschen Vogelwelt. Die meisten Leser werden wohl erstaunt darüber sein und bisher noch gar nicht gewußt haben, daß es in der deutschen Heimat so sehr viele Arten von Singvögeln gibt. Hoffmann hat öfter sogar Ausflüge und Reisen in Deutschland, Österreich und der Schweiz gemacht, nur um bestimmte Vogelarten und ihren Gesang zu beobachten und zu studieren. Das ist durchaus nicht leicht! Wohl hört sich solches Singen schön an; aber wer je versucht hat, solche Weisen schriftlich zu fixieren, der weiß, mit welchen Schwierigkeiten das verknüpft ist, auch wenn die erste Vorbedingung hierzu — ein ungemein feines und scharfes musikalisches Gehör — erfüllt ist. Es kommt dies zum guten Teil daher, daß die Vögel erstens die temperierte Stimmung nicht kennen, ohne die unsere menschliche Musik gar nicht mehr möglich wäre, und daß sie sich nicht immer in diatonischen oder in chromatischen Intervallen bewegen, sondern oft auch in kleineren Schritten als unser Halbton. Daher läßt sich

manches nur andeutungsweise in unsere Notenschrift übertragen. Hoffmann kommt nun zu dem Resultat, daß der Vogelgesang nicht nur einer ganzen Art, sondern auch des einzelnen Individuums einer Entwicklung unterworfen gewesen ist und noch ist, ja, daß es unter den Vögeln — ganz ähnlich wie unter den Menschen — musikalische wie unmusikalische gibt, Künstler und Stümper, ja, daß einzelne Vögel sogar eine Begabung für Erfindung neuer Motive besitzen, die an die Gabe des genialsten Künstlers erinnert. Die Art nimmt solche neue Motive hervorragender Individuen an und behält sie als dauerndes Eigentum. Der Vogel singt nicht nur, um ein Weibchen anzulocken oder um Futter- oder auch Gefahrssignale zu geben, auch nicht nur, um sich den Angehörigen der eignen Art verständlich zu machen: sondern er singt auch zum eigenen Behagen und Wohlgefallen; und gerade hier wird der Spieltrieb zum Kunsttrieb, das Spiel zur Kunst. Denn daß der Vogelsang zur wirklichen Kunst werden kann und es vielfach auch geworden ist, das ist Hoffmanns feste Überzeugung; und es ist ihm wohl auch gelungen, in seinen Ausführungen diese Behauptung zu beweisen. Ja sogar zwischen Künstlern und Virtuosen kann man unter den Vögeln unterscheiden; und manche, wie die Nachtigall, in anderer Art aber auch die Amsel, tragen ganze Lieder vor. Hoffmann hat zahlreiche Vogelrufe und Vogellieder nicht nur tonlich, sondern auch lautlich aufnotiert. Jedenfalls wird kein musik- und naturliebender Leser das Buch ohne Vergnügen lesen und jeder es befriedigt und reichbelehrt aus der Hand legen! Das bisher Erwähnte bildet den Inhalt des größeren ersten Teiles: die Kunst im Vogelgesang. Ihm folgt ein kürzerer zweiter Teil: der Vogelgesang in der Kunst. Dieser ist auch nach des Verfassers eigener Ansicht sehr erweiterungsbedürftig und erweiterungsfähig. Dennoch bringt er Beispiele für imitierten oder angewandten Vogelgesang in der Musik schon vom 13. Jahrhundert an und streift dann durch die klassische und moderne Musik. Besonders die Vögel im „Waldweben“ in Richard Wagners „Siegfried“ stellt er (wie schon vor einigen Jahren in einem Aufsatz in den „Bayreuther Blättern“) mit großer Feinheit und Genauigkeit fest; es sind Goldammer, Pirol, Baumlerche, Nachtigall und Schwarzamsel (das „Waldvöglein“ speziell singt Motive der beiden Letztgenannten und wird denn auch in Bayreuth sehr richtig als Amsel dargestellt). Kurt Mey

143. Eugène d'Harcourt: La musique actuelle en Allemagne et Autriche-Hongrie. Verlag: F. Durdilly (Librairie Fischbacher), Paris.

Herr Eugène d'Harcourt, Bakkalaureus der Musik und Philosophie, ist vom französischen Ministerium nach Deutschland und Österreich geschickt worden, um dort den Zustand der Musik und speziell die Einrichtungen der Theater, Konzertsäle und Konservatorien zu ergründen und über all das ein Buch zu schreiben. Der Auftrag war sehr erfreulich und verdienstlich; das Buch ist es weniger. Es ist seltsam planlos, halb gründlich, halb verworren, ein merkwürdiges Resultat von allerlei ganz zufälligen Konstellationen. In seinem Teil, der von Lehrplänen,

technischen Theatereinrichtungen u. dgl. erzählt, ist es durchaus verdienstlich. Obgleich es auch hier verwunderlich ist, daß Bayreuth und sein grandioser, beispielgebender Apparat mit acht Zeilen abgetan wird; was durch eine seinerzeit erfolgte Verwahrung des Autors, er habe doch auf das ausführliche Bayreuth-Werk eines Kollegen hingewiesen, nicht besser wird — denn über jedes der von ihm „untersuchten“ Theater dürfte es Spezialschriften geben und die Verpflichtung eigener Anschauung, besonders bei Musteranstalten, wird dadurch nicht geringer bei einem Werk, das mehr als bloß registrierenden Wert beansprucht. Immerhin: das nach Städten geordnete und reich illustrierte Buch gibt eine gute Übersicht über die künstlerischen und technischen Mittel, über die die Opernhäuser, die Konzertunternehmungen und die großen Lehranstalten von Karlsruhe, Stuttgart, München, Wien, Budapest, Prag, Dresden, Leipzig, Berlin, Hamburg, Hannover, Düsseldorf, Köln, Frankfurt und Mannheim gebieten. Neue Musikinstrumente in diesem oder jenem Orchester werden ebenso gewissenhaft registriert wie technische Neuerungen der Bühne, und in dieser Hinsicht ist das Werk ein guter Ratgeber für Tondichter, die sich über die Möglichkeiten klar werden können, von welcher Stadt ihre Schöpfungen den Mitteln nach aufgeführt werden können und von welcher nicht. Grotesk aber ist das Buch in seinen Schilderungen der Musik von heute, die dem Verfasser offenbar ausschließlich durch die zufällig während seiner Anwesenheit in den einzelnen Städten von ihm angehörten Konzerte und durch begutachtende Äußerungen Dritter bekannt geworden zu sein scheint. Ein Beispiel für alle: Hans Pfitzner wird dem Leser nur als Straßburger Operndirektor und überhaupt nicht als Tondichter vorgestellt. Dabei ist es drollig, von welchen Vorführungen aus der Verfasser urteilt, welche „Auskunftsgeber“ ihm zur Charakteristik bedeutender Musiker unserer Zeit genügen: was er sich beispielsweise über „Salome“ erzählen läßt und „aufzeichnet“, ist von bezwingender Komik. Man könnte Zitate auf Zitate folgen lassen, bei denen jeder Kundige in schallendes Gelächter ausbrechen müßte, und die ich nur deshalb nicht anführen will, weil die durch des Autors „Danebenloben“ zu unverdienter Ehre gelangten „bedeutenden“ Künstler und Dirigenten, die er mit beneidenswerter Sicherheit des Übersehens jeder großen Erscheinung und des Entzückens über die „kleinen“ erwischt hat, ja schließlich nichts dafür können und nicht gut als Zielscheibe des Spotts hier genannt werden dürfen. Der beste Wille ist aus dem Ganzen zu ersehen, — aber ebenso ein vollständiges Versagen des „mit eigenen Augen sehen“-Könnens und der lebendigen, suggestiven Kraft der Darstellung. Ganz überflüssig aber und entschieden Protest erweckend sind manche eigene Meinungen des Verfassers, insbesondere die über Brahms, den er auf das mitleidigste „abtut“: „Cette brahmsomanie qui sévit maintenant en Allemagne fait penser à l'appréciation attribuée à Gounod sur César Franck, qui élevoit, aurait-il dit, l'impuissance à la hauteur d'un dogme.“ „Die künstlerische Impotenz als Dogma“ — ein solch herausforderndes Urteil bedarf nachdrücklichsten und

eingehendsten Beweises, wenn es nicht als leichtfertige Dreistigkeit wirken soll. Aber von einem derartigen „Beweis“, — so subjektiv er auch sein mag, — ist nicht die geringste Spur zu finden. Was gleichzeitig ein Beleg für die Flüchtigkeit des Ganzen ist, — zum mindesten in jenem Teil, der dem Nichtstatistiker und jedem, der den Kunstvorgängen der Zeit mit warmem Anteil nahesteht, der wichtigste ist: in jenem, der das künstlerische Schaffen von heute betrifft.

Richard Specht

144. William Wallace: The threshold of music. Verlag: Macmillan & Co., London 1908.

Wallace's Thema war, die Musik in Beziehung zu anderen Phasen des Denkens zu setzen und den geistigen Prozeß ihrer Bildung durch die Geschichte der Musik zu verfolgen. Diese Betrachtungsweise der Kunst ist noch recht neu, und mit Recht nennt der Verfasser den Widerstand der praktischen Musiker gegen sie begreiflich. Das schließt freilich die wissenschaftliche Behandlung seines Vorwurfes nicht aus. Etwas anderes ist eben das auf intuitivem Schauen begründete Kunstwerk, etwas anderes die Darlegung des in und mit den Jahrhunderten wechselnden Gedankenstromes, der dem inneren Gehalte allen Kunstschaffens seine Richtung weist, etwas anderes auch die abstrakte Darlegung der bei der künstlerischen Tätigkeit überhaupt wirkenden geistigen Faktoren. Der überaus reiche, aber auch freilich etwas komplizierte Inhalt des für den Psychologen wertvollen Werkes macht das Eingehen auf Einzelheiten an dieser Stelle unmöglich: eine Unmenge von Sonderfragen müßten erledigt, Kontroversen angeregt und ausgetragen werden. Sollte sich jemand zu einer Übersetzung entschließen, so wäre dringend vor etwaiger Kürzung und „Bearbeitung“ zu warnen, trotzdem das Buch an mancher Stelle wohl etwas weit-schweifig geraten ist. Wallace's Arbeit zeigt den geistreichen, gebildeten und geschickten Schriftsteller. Man darf das ohne Frage konstatieren, wenn man sich auch das Leitmotiv des Werkes nicht zu eigen machen kann, daß wir nämlich erst auf der Schwelle der Musik stehen. Diese Fiktion, oder sagen wir: dieser nicht einmal schöne Traum mag aber dem Verfasser, der Musiker und Poet ist, immerhin erlaubt sein. Anderen wird er nicht verwehren dürfen, daran zu zweifeln. Der poetische „Nebel“, von dem schon Grillparzer einiges gesagt hat, ist immer noch dicht.

Prof. Dr. Wilibald Nagel

MUSIKALIEN

145. Artur Könnemann: „Der Herbst.“ Symphonische Dichtung in Form einer Ouvertüre. op. 4. (Partitur Mk. 6.—, Stimmen Mk. 12.—) Verlag: F. Friedhöhl, Stettin.

Ich würde die Komposition mit Stillschweigen übergehen, wenn ihr nicht ein „Führer“ mitgegeben wäre, in dem von ungenannter Feder ein hohes Loblied über die Taten des Tonsetzers angestimmt wird. Da heißt es z. B.: „Was ihn aber weit über das Niveau unserer heutigen Tonsetzer erhebt, ist neben aller Kunst der Satz-



weise eine edle Volkstümlichkeit, welche alle seine Werke überstrahlt und sie zum Gemeingut der musikalischen Welt geradezu prädestiniert...“, und auch Riemann vermeldet in seinem Lexikon: „Könnemann hat als Opernkomponist von sich reden machen.“ (Riemann kann zwar in bezug auf das Schaffen unserer Zeit nicht als Autorität gelten, einem „Lexikon“ schenkt das Publikum jedoch in der Regel höchstes Vertrauen.) Könnemanns Opern und seine übrigen Werke müssen ein ganz anderes Antlitz zeigen als der mir vorliegende „Herbst“, der auf seinen 67 Partiturseiten nichts als Nichtigkeiten, Phrasen, Schulakkorde usw. bringt... Oder ist's ein Jugendwerk? Warum dann die Veröffentlichung?

146. **Fini Henriques**: „Volund“, Orchestersuite. No. 1: Lebenstraum; No. 2: Elfentanz; No. 3: Volunds Klage; No. 4: Vorspiel. Verlag: W. Hansen, Kopenhagen und Leipzig. (Partitur No. 1: Mk. 3.—, No. 2 und 4: je Mk. 4.—, No. 3: Mk. 1.50.)

Als „Suite“ wird sich das bereits 1896 geschriebene (und jetzt erst veröffentlichte?) Werk nicht durchsetzen; der Sündenbock ist das letzte Stück mit seinem national gestimmten, etwas brutalen Hauptthema, dem „Walkürenritt“-Erinnerungen und eine offenkundige Nachahmung des — „Cavalleria“-Intermezzos (sogar die Tonart F-dur ist übernommen) folgen. Entschieden wertvoller sind die vorhergehenden Nummern. „Lebenstraum“ und attacca „Elfentanz“ (etwas Grieg, etwas Mendelssohn — der „Elfentanz“ steht natürlich in e-moll) wird zweifellos durch Reger und Strauß nicht „verdorbene“ Konzertbesucher sehr erfreuen. Franz Dubitzky

147. **Thomas Weelkes**: „Thule, Die Grenze der Kosmographie.“ No. 43 aus „Ausgewählte Madrigale“, bearbeitet von W. Barclay Squire. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Zeitgenosse Dowland's, Morley's, Benner's und der anderen Madrigalisten des Elisabethanischen Zeitalters gibt uns ein prächtig dahinausgehendes sechsstimmiges Lied, das in seiner üppigen Klangfülle sogar den für unser Gefühl nahezu komischen Text schmackhaft macht. Dramatisches Leben zeichnet das Werk ganz besonders aus, sowie, zur Empfehlung sei's gesagt, leichte Ausführbarkeit.

148. **Jacob Hobrecht**: Missa No. 1. („Je ne demande.“) Herausgegeben von Johannes Wolf. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Noch über 100 Jahre zurück in die Anfänge der kontrapunktischen Kunst, in die Zeit von Okeghem, Dufay und Josquin de Près führt uns diese Messe, in jene Zeit, als Komponieren eben lediglich Kontrapunktieren hieß, wobei man die Seele, den Cantus firmus, oder wenn man will, das Thema, nahm, wo man es fand. Gewiß hat die kontrapunktische Variation bis auf die heutige Zeit ihre eminente Bedeutung im musikalischen Schaffen — ich ziehe die Linie: Bach, Beethoven, Brahms, Reger —, dennoch aber ist mir eine Messe, deren Schöpfer Kyrie und Gloria, Credo und Agnus Dei mit einem einzigen fremden Gedanken bestreitet, unverständlich. Ist der Meister vor 400 Jahren gestorben, kann mir das Werk historisch interessant werden, aber mit einem gewissen Neide

bewundere ich die archäologische Feinhörigkeit eines Ambros, der da sagt: „Wie staunt man, wenn man den gewaltigen Ernst, die Tiefe und Urkraft dieser verrufenen Meister aus ihren Werken kennen lernt.“ Gewiß liegt ein würdiger Ernst über diesen Tonpyramiden ausgebreitet, für uns sind sie aber doch wohl in das Altenteil des Rein-Historischen zu verweisen, als äußerst wertvolle Urkunden über die Kindheit unserer Tonkunst. Das Verdienst des Herausgebers, diese Werke in allgemeinverständliche Partitur umgesetzt zu haben, wird darum nicht geringer, denn selbst der Nichthistoriker wird mit hohem Interesse diese uralten Tonfolgen und Zusammenklänge, diese alte „ars concinendi“ betrachten.

Paul Hielscher

149. **Wilhelm Berger**: „Pharao“ (Gedicht von Moritz Graf v. Strachwitz), für Männerchor. op. 101. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich. (Partitur Mk. 1.80, jede Stimme Mk. 0.30.)

Die schwungvolle Ballade des Grafen Strachwitz, die den Zug der Juden durchs Rote Meer und des Pharao Untergang behandelt, hat in Bergers Komposition ihren treffenden musikalischen Ausdruck gefunden. Prägnanz der Motive, große rhythmische und harmonische Lebendigkeit, treffliche Ausnutzung aller durch den Stoff gegebenen Möglichkeiten sind dieser Musik nachzurühmen. Wenn dennoch vielleicht ein Rest des Ungelösten, eine gewisse Diskrepanz zwischen Gewolltem und Erreichtem bestehen bleibt, so liegt die Schuld sicherlich nicht am Komponisten. Für meine Begriffe ist solchen anspruchsvollen Balladenstoffen mit a cappella-Männergesang überhaupt nicht beizukommen. Dazu liegen doch die Grenzen dieses Genres zu dicht, die Ausdrucksmöglichkeiten sind gar zu beschränkt, ihr gesamtes Gebiet schon gar zu sehr durchforscht und nutzbar gemacht. Man sieht die Tondichter am äußersten Rande des noch Möglichen um neuen Ausdruck sich unablässig und emsig bemühen, ohne daß etwas Nennenswertes an Neuem zutage käme. Ganz unabhängig von diesen prinzipiellen und sicherlich sehr subjektiven Einwänden ist Bergers Arbeit hoch zu bewerten. Das Werk ist schwer, aber nicht unerreichbar.

150. **Adolf Klages**: „Bergesklänge.“ Sechs alte Volkslieder aus Wales nach der Aufzeichnung des John Parry übersetzt und mit einer verbindenden Dichtung für Baritonsolo, Männer- oder gemischten Chor mit Orchester- oder Klavierbegleitung bearbeitet. op. 24. Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Großlichterfelde. (Klavierauszug Mk. 2.—, jede Chorstimme Mk. 0.40, Textbuch Mk. 0.30.)

Klages hat aus der umfangreichen Sammlung Parry's (für Singstimme und Klavier, London 1829) sechs Lieder, die ihm die schönsten schienen, ausgewählt. Es sind vorwiegend Kriegsgesänge von jenem keltischen Elan, der uns aus bekannten schottischen Kampfliedern musikalisch meist schmucklos primitiv, dafür aber menschlich um so fesselnder entgegenkömmt. Als das schönste Stück der Sammlung darf man die ergreifend innige, melancholische Totenklage des Llywarch Hen ansprechen, der seine im Kampf gefallenen Söhne beweint. Hier klingt

der Ton mancher schottischer Lieder aus Beethovens Sammlung an. Etwas Ossianisch Düsteres liegt über der Szene. Die Übersetzung nach Texten der Felicia Hemans und anderen sind gut, auch die verbindenden Verse für die Auf-
führung brauchbar.

151. **Max Reger:** „An Zeppelin“. (Für Gesang und Klavier Mk. 1; für vierstimmigen Männerchor a cappella, Partitur Mk. 0.60, Stimmen je Mk. 0.15.) Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

„Seiner Exzellenz dem Grafen Ferdinand v. Zeppelin gewidmet.“ Aus der Zeppelinstimmung heraus entstanden und am besten auch aus ihr zu beurteilen. „Du, der die Menschheit stolz und kühn emporführt über Gräfte“ (was sich dann prompt auf das „Reich der Lüfte“ reimt) . . . „Deutscher Aar“ . . . „mit Gott“ . . . „Kaiser und Reich“ . . . „Phoenix aus der Asche“ . . . und dann alles hinter sich lassend die letzte Strophe: „Du, der den Fortschritt wie im Spiel gelenkt in neue Bahnen! In Bahnen, deren letztes Ziel wir heute kaum noch ahnen.“ Regers Vertonung steht etwas, aber nicht viel über diesen Friderike Kempner-Versen, deren Verfasser schonend nicht genannt sei. Eine belanglose Gelegenheitsarbeit. Aus der Zeppelinbegeisterung heraus beurteilt wahrscheinlich gut und als vierstimmiges Notventil für solche Begeisterung wohl auch brauchbar.

Dr. Ernst Neufeldt

152. **Alessandro Scarlatti:** Harpsichord and Organ music. Verlag: Bach & Co., London.

Von der großen englischen Gesamtausgabe der Klavier- und Orgelmusik Alessandro Scarlatti's sind mittlerweile die Hefte IV—IX erschienen (das Heft 5 Shilling). J. S. Shedlock besorgt diese verdienstvolle Neuauflage, die der Verlag in sehr sauber gestochenen, nicht allzu umfangreichen Heften auf den Markt bringt. Der Herausgeber beschränkt sich auf eine nackte Textmitteilung und auf die Anbringung ein paar dürftiger Vortragsbemerken-
gungen. Von einem kritischen, wissenschaftlichen Appendix, der über die geschichtliche Bedeutung Alessandro's und die Stellung der einzelnen Stücke in seinem Lebenswerk Aufschluß gäbe, hat Shedlock Abstand genommen. Es sind somit also eigentlich jene Forderungen bei der Ausgabe nicht ganz erfüllt, die wir heutzutage von einer großen Gesamtausgabe mit Recht verlangen zu können glauben. Denn wer sich schon mit diesen an sich ja hochinteressanten und bedeutungsvollen Schöpfungen befaßt, der wird in sich auch die ideale Forderung rege werden fühlen, etwas Eingehendes über den Tonsetzer, sein Leben und Schaffen, über seine wissenschaftliche Bewertung zu erfahren. Eine sorgfältige Textkritik und die Mitteilung ihrer bedeutsamsten Resultate würde sich dann von selbst ergeben. Die vorliegende Ausgabe muß somit als eine vorläufige Textsammlung angesehen werden, die sich an die Allgemeinheit des musikliebenden Publikums wendet. Und für solche Zwecke des Bekanntwerdens Alessandro's kann die Ausgabe rückhaltlos empfohlen werden. Um so mehr noch, als der Verlag mitteilt, er beabsichtige die Herausgabe einer zweiten Ausgabe

zu ermäßigtem Preis: (das Heft statt Mk. 5.— nur Mk. 2.50).

153. **Domenico Scarlatti:** 25 Sonaten. Herausgegeben von Emil Sauer. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Sauer hat in diesem Band die Erfahrungen niedergelegt, die er beim eigenen Vortrag im Konzertsaal, sowie beim Unterricht in der Studierstube gesammelt hat. 25 Sonaten hat er zu diesem Zwecke ausgewählt, in progressiver Folge geordnet und reichlich, fast überreichlich mit Fingersätzen, Phrasierungsbögen, Crescendogabeln, dynamischen Buchstaben, Vortragszeichen usw. ausgestattet. Beim Unterricht, namentlich aber beim Selbststudium, werden diese Einfügungen Liebhabern und Studierenden manchen Dienst tun. „Aus ästhetischen Gründen“ hat Sauer mehrfach Takte ausgemerzt. Solche Eingriffe können im Interesse der Kunstwerke und ihrer unantastbaren Fassung nicht entschieden genug zurückgewiesen werden. Wir wollen Scarlatti nicht, wie ihn sich Emil Sauer denkt, so wenig wie Joh. Seb. Bach in Robert Franz'scher Optik, wir wollen und müssen den Tonsetzer jederzeit selbst zu uns sprechen lassen.

Dr. Hugo Daffner

154. **Heinrich G. Noren:** „Sonntagsmorgengang“, für eine Singstimme mit Orchester oder Klavier. op. 31. (Mk. 1.50). — Drei Lieder. op. 34. (Mk. 3.20). — Drei Lieder. op. 35. (Mk. 3.70). Verlag: C. A. Challier & Co., Berlin.

Der grandiose Hymnus „Sonntagsmorgengang“ mit seinem Glockenklang und seinen Sonnenglanzfluten ist so recht ein Gesang aus voller Brust: erhebend, befreiend. Ist die Wirkung des Stückes mit Klavierbegleitung schon eine siegversprechende, so dürften die Farben des Orchesters diese wohl noch erhöhen. — Aus op. 34 mache ich als besonders modern-schwungvoll „Nun fass' ich dich, Glück“ (Ernst Hardt) namhaft. Wohlgemut frisch gibt sich auch „Wenn ich will“. Stimmungsvoll trifft der Komponist andererseits den müd-pessimistischen und wieder jäh aufwallenden Ton von Anna Ritters „Schlafe, ach schlafe“ mit eigentümlicher Vertonung gerade dieses Refrains. — Für die drei Lieder op. 35 kann ich mich nicht erwärmen. Die Signatur „höchst interessant“ ist ihnen ohne Zweifel eigen, damit aber auch eine schwerverdauliche Portion Gequältheit.

155. **Christian Sinding:** Vier Gedichte von Otto Julius Bierbaum für eine Singstimme mit Klavier. op. 101. (No. 1, 3 und 4 je Mk. 1.50, No. 2 Mk. 1.20). Verlag: C. A. Challier & Co., Berlin.

Das originelle „Lied der jungen Hexe“ und das einfach sinnige „Das Mädchen am Teiche singt“ dürften sich bald manche Sangesbeffsene zu Freundinnen machen. Den singenden Herren der Schöpfung aber, die „Reißer“ lieben, empfehle ich „Da noch Blut in meinen Adern ist“ und „Neuweinlied“. Beide pendeln in ihrem robusten Draufgängertum so zwischen dem vulgären Typus „Im tiefen Keller sitz ich hier“ und dem idealen Typus, Hans Sachsens Schusterlied, hin und her. Man soll Sinding für die urgesunde Kost dankbar sein. Stimmgewaltige Helden nur können ihm frommen bezüglich der Reproduktion.

Original from

KRITIK

OPER

AGRAM: Nach mehrjähriger Pause wurden unserem Theater aus Landesmitteln und durch erhöhte Subvention der Stadt ausreichende Mittel zur Verfügung gestellt, die eine Stabilisierung der Oper ermöglichen; hoffen wir für immer. Intendanz und Operndirektion mußten zu Beginn der Saison Hals über Kopf ein Orchester, sämtliche Solokräfte und die Chöre engagieren, so daß wir bei Schluß der Saison an ein solches Ensemble noch nicht jenen Maßstab anlegen wollen, der in Zukunft an die Wiedergabe der Werk gelegt werden muß. Jedenfalls zeigten sich vielversprechende Anfänge, die, wenn die Theaterleitung dem sehr begabten jungen Kapellmeister Zuna Zeit geben wird, die Werke gut vorzubereiten, und Operndirektor Albini (der Komponist der erfolgreichen Operette „Baron Trenck“), sich in der Leitung der Oper mit Kapellmeister Zuna, auf dem heuer die ganze Arbeitslast allein ruhte, teilen wird, zu künstlerischen Erfolgen führen werden. Die Saison brachte: „Zrjinski“ von Zajic, „Fliegender Holländer“, „Verkaufte Braut“, „Carmen“, „Faust“, „Mignon“, „Troubadour“ usw. Als tüchtige Kräfte des Ensembles bewährten sich die Damen Sugh, Reiß, Pollak und die Herren Vuskovich, Jastrebsky und Kaulfuß.

Ernst Schulz

AUGSBURG: Als Novität wurde „Tosca“ herausgebracht. Schade um die von Puccini an diese Moritat verschwendete Musik. Berta Ebners Durchführung der Titelpartie ließ übrigens ein ausgesprochenes Bühnentalent erkennen. Wiederbelebungsversuche beim Meyerbeerschen „Prophet“ wurden bald als erfolglos aufgegeben. Hingegen hatte Leo Blechs aus dem Vorjahr bekannter Einakter „Versiegelt“ sich heuer gesteigerten Interesses zu erfreuen. Auch der Bekanntheit von Wolf-Ferrari's niedlichem Operchen „Susannens Geheimnis“ war man herzlich froh. Die talentvolle Claire Schultheß und der stimmlich vortrefflich begabte Josef Liszewsky machten sich mit Kapellmeister Bruno verdient um diese Neuheit. Brunos zwar etwas draufgängerisch-temperamentvolle, aber sichere und stets arbeitsfreudige Kraft konnte sich zum Schluß der Saison im „Ring des Nibelungen“ nochmals umfassend betätigen. Was sich bei dieser Gelegenheit unter seinem Taktstock als Gast produzierte, machte mit Ausnahme von Alois Hadwiger als Siegfried und des Stuttgarter Tenors E. Kanzow als Loge keinen sonderlich imponierenden Eindruck. Elsa Neff ist wesentlich in ihre große Aufgabe als Brünnhilde hineingewachsen, ebenso Willi Ulmer in die des Siegmund. Von weiteren einheimischen Kräften seien Robert Seim, Ludolf Bodmer, Leopoldine Zuska, Amalie Kirsch, Liszewsky und Stein mit Anerkennung genannt. Neben den älteren Repertoireopern wurden von neuzeitlichen Werken noch der „Evangelimann“, „Madame Butterfly“ und „Tiefland“ geboten, ebenso natürlich der „Walzertraum“ und „Der Graf von Luxemburg“.

Otto Hollenberg

BARMEN: Als rühmlichste Tat ist ein strichloser „Ring“ unter Robert Heger zu verzeichnen, der, ausschließlich durch heimische

Kräfte bestritten, alle Anerkennung verdiente der nach Dresden verpflichtete Heldentenor Löltgen war ein kernig frischer Siegfried, der auch als Lohengrin und Tristan mit Recht gefeiert wurde. — „Der Vagabund“ von Leroux fand leider trotz sorgfältigster Einstudierung durch Heger und trefflicher Besetzung der Hauptrollen nicht viel Gegenliebe; man vermißte das Bühnenwirksame in Handlung und Musik zu sehr. — Aus der stattlichen Reihe von Gast-sängern wären Carl Perron, Irma Koboth und der früher hier wirkende lyrische Tenor Hochheim zu nennen; dieser fand als José, Lyonel und Pedro eine geradezu begeisterte Aufnahme. — Eine Anzahl tüchtiger Kräfte scheidet aus: die hochbegabte dramatische Sängerin Maria Gärtner, ausgezeichnet in Rollen wie Carmen, Ortrud, Elektra, Izeyl, die jugendlich-dramatische Kuthan-Sommerfeld, der als Darsteller hervorragende Baritonist Schützendorf; auch Anton Aich wird man als umsichtigen, strebsamen Dirigenten in gutem Andenken halten. — Die Operette traf unter den Neuerscheinungen auf keinen Schlager und mußte auf die nicht versagenden Strauß und Millöcker zurückgreifen.

Dr. Gustav Ollendorff

BERLIN: Neues Königliches Operntheater. Charles Dalmorès, der Vielgerühmte, hat nun auch in Berlin als Samson, Don José und Lohengrin seine Kunst gezeigt, und zwar keinen sensationellen Erfolg, doch immerhin beifällige Anerkennung gefunden. Vielleicht wäre es vorteilhafter für den Gast gewesen, wenn die Reklame minder eifrig für ihn gewirkt hätte. Wer phänomenale Leistungen erwartete, mußte sich enttäuscht fühlen. Dalmorès ist durchaus keine faszinierende Ausnahmeerscheinung, sondern der typische französische Heldentenor, mit schönen, wenn auch nicht gleichmäßig gepflegten Stimmitteln begabt, dazu ein intelligenter Darsteller. Namentlich in der Höhe ist dem Organ eine angenehme, metallisch leuchtende Farbe eigen. Weniger günstig wirkt die gaumige, durch den nasalen Sprachklang noch auffallend verschleierte Mittel-lage, während die tonlose Tiefe jedes Reizes entbehrt. Möglich, daß Dalmorès, der erst im Beginn seiner Karriere steht, durch emsige Schulung seine Leistungen noch zu steigern vermag. Künstlerischen Ernst scheint er zu besitzen — das bezeugte seine Durchführung des Lohengrin, die, wenn sie auch nur als Experiment zu betrachten ist, doch emsiges Streben nach verständnisvollem Eindringen in den künstlerischen Charakter der Rolle erkennen ließ. Auch daß Dalmorès diese Partie in deutscher Sprache zu singen versuchte, sei anerkennend erwähnt. Neben ihm zeichnete sich als Ortrud die temperamentvolle Margarete Ober aus — eine der Zukunftshoffnungen unserer königlichen Oper.

Paul Bekker

BOSTON: Die jetzt beendete Saison war die ereignisreichste, die Boston bisher erlebt hat. An Opern wurde uns mehr geboten, als wir verdauen konnten. Die neue Operngesellschaft hat alle ihre Versprechungen erfüllt. — Strauß' „Elektra“ wurde vor einem großen Publikum von der Manhattan-Operngesellschaft gegeben. Frau Mazarin sang die Rolle der Elektra vortrefflich. Kapellmeister Henriquez de la Fuente

zeigte sich fähig, alle Feinheiten der Partitur herauszubringen, aber er dämpfte oft das Orchester zu sehr zugunsten der Sänger. Die Aufführung erregte rasende Beifallsstürme; aber das Haus war nicht sehr voll, und es scheint, daß das Interesse, obwohl es ein intensives war, auf einen kleineren Kreis von Musikfreunden beschränkt bleiben wird. — Die Metropolitan hatte hier eine sehr erfolgreiche Saison. Der Höhepunkt ihrer Leistungen war die strichlose Aufführung der „Meistersinger“, die die beste war, die wir in Boston hörten. Die Rolle des Walther war nicht besonders gut, die des Hans Sachs mangelhaft besetzt, und Frau Galski war als Eva nicht so hervorragend wie früher in anderen Rollen; aber alle anderen Mitwirkenden spielten vortrefflich, besonders Goritz als Beckmesser. Vornehmlich zeichnete sich die Aufführung durch das Ensemblespiel sowie die Leistungen des Chors und des Orchesters aus. Arturo Toscanini hat sich durch diese Darstellung der „Meistersinger“ als einer der größten Wagner-Dirigenten erwiesen. Selbst in Bayreuth habe ich manche Szenen nicht so gut gesehen. — Zu erwähnen sind noch eine Vorstellung der „Martha“, bei der die Titelrolle von Frau De Pasquali minderwertig gespielt wurde, und das erfolgreiche Auftreten der russischen Tänzerin Paulowna.

Louis C. Elson

BRESLAU: Nach einer Zeit krampfhafter Novitätenarbeit hat sich unsere Oper wieder in ruhigeres Fahrwasser begeben. Das Resultat eines ganzen Monats war die Neubelebung der ein wenig antiquiert, aber immer noch lebenswürdig anmutenden Brüllschen Spieloper „Das goldene Kreuz“. Josef Höpfl war ein martialischer Bombardon, Fritz Klarmüller ein etwas wehleidiger, aber sehr geschmackvoll singender Contran. Das geistreiche Scherzo Blechs: „Versiegelt“, das schon im Vorjahre virtuos vorgeführt wurde, vervollständigte den Abend. Wiederum waren die Damen Mac Grew, Neisch, Wolter, die Herren Höpfl und Schauer Blechs ausgezeichnete Interpreten. Arthur Corfield-Mercer fügte sich gewandt dem brillanten Ensemble als Liebhaber ein. Eine Sonntagsausgrabung von Meyerbeers „Prophet“ unterschied sich in nichts von den hastigen „Neustudierungen“, die diesen Namen nur zu Unrecht tragen. Frä. Kemp als Berta, Frä. Scherschewski als Fides, Herr Trostorff als Johann entfalteten ihre schönen Stimmen, ohne sich als eigentliche Meyerbeer-Sänger legitimieren zu können. Als Luna und Tonio gastierte Siegmund Hecker aus Wien, ein hoher Bariton mit guten „italienischen“ Gesangsqualitäten auf Anstellung. Endlich absolvierte unsere Oper einen zweiten „Ring“-Zyklus und begann einen Wagner-Zyklus, dem freilich — wie schon seit länger als einem Jahrzehnt — sehr zu Unrecht der „Rienzi“ fehlt. — Das Schauspielhaus stellte einen neuen Operettenkomponisten in Alfred Rieger vor. Den Text zu seiner Arbeit „Der Weiberfeind“ lieferte Bernhard Buchbinder, indem er einen bekannten französischen Militärschwank in eine deutsche Studentenposse verwandelte, ohne der Verschiedenheit der beiden Milieus auch nur im mindesten Rechnung zu tragen. Die dadurch in die Theaterwelt gesetzte Mißgeburt ist fürchterlich. Riegers Partitur gibt sich leicht,

frisch, gefällig, hat jedoch keine eigene Physiognomie aufzuweisen. Dr. Erich Freund

BROMBERG: Monatsoper, hauptsächlich Rostocker Kräfte und Posener Requisiten. Direktion: Arthur von Gerlach. Regie: Georg Werblowski. Kapellmeister: Hermann Büchel. Eine recht gute Aufführung des ganzen „Ring“; ferner neu „Madame Butterfly“, außerdem „Tristan“, „Lohengrin“, „Troubadour“, „Aïda“, „Wildschütz“, „Carmen“, „Postillon“, „Undine“, „Cavalleria“, „Bajazzo“, „Afrikanerin“. Namentlich sind hervorzuheben Gottfried Krause und Lola Stein. Zwischen den im allgemeinen guten Darbietungen machte sich die Kunst der Straße („Graf von Luxemburg“, „Geschiedene Frau“) ungebührlich breit. Willi Wellmann

BRÜNN: Zum Nachfolger des Direktors von Maixdorff wurde der Oberregisseur des Wiener Volkstheaters Julius Herzka, der s. Z. bei Angelo Neumann als Opernregisseur wirkte, gewählt. Herzka dürfte allem Anschein nach der Mann sein, unserm an allerhand chronischen Gebrechen laborierenden Opernwesen neue Lebenskräfte zuzuführen. Unter anderm müßte er auch mit dem unökonomischen Prinzip, mit den Opernновitäten erst gegen den Schluß der Spielzeit herauszurücken, gänzlich brechen. So hörten wir diesmal erst im April die erste Opernновität: Tschaikowsky's „Pique Dame“ und die Maifestspiele sollen uns weitere Premieren von „Banadietrich“ (unter Siegfried Wagners Leitung) und d'Albert's „Izyl“ bringen. Im übrigen hat uns die zweite Saisonhälfte gelungene Reprisen von „Manon“ (Massenet) und den „Hugenotten“ beschert. Von bemerkenswerten Gästen ist nur Sigrid Arnoldson zu nennen. Franz Lehár erschien als Dirigent von „Zigeunerliebe“ und „Der Graf von Luxemburg“.

S. Ehrenstein

CHEMNITZ: Der Spielplan wurde in der zweiten Hälfte der Saison vom „Ring des Nibelungen“ beherrscht, den unsere Stadt zum ersten Male vollständig hörte, da die Außenglieder, „Rheingold“ und „Götterdämmerung“, bisher fehlten. Kapellmeister Malata und die Regie hatten mit künstlerischer Sorgfalt alle, besonders auch die neuen, Teile vorbereitet, so daß die Aufführungen, die das stärkste Interesse fanden, als wohlgelungene Kunsttat angesprochen werden dürfen. Carl Strätz als sonniger Siegfried und Conrad Herwarth als dämonischer Hagen befriedigten in dem guten Ensemble höchste Ansprüche. Die vorzügliche Qualität des „Ring“ mußte freilich für die Armut des gesamten Spielplanes entschädigen. Außer „Dame Kobold“ in der Scheidemantelschen Umarbeitung gab es nichts Neues, und von bekannten Opern kamen recht wenige neueinstudiert heraus, stets aber, und das ist rühmlich anzuerkennen, in gewisser Vollendung, gesänglich wie szenisch. Hoffen wir, daß im kommenden Jahr der intensiven Arbeit an wenigen Werken eine größere extensive sich zugeselle. Richard Oehmichen

DANZIG: A. Wagner: 5 Werke mit 18 Vorstellungen („Lohengrin“ 5, „Fliegender Holländer“ 4, „Tannhäuser“ 3, „Walküre“ 3, „Meistersinger“ 3). B. alte Oper: 15 Werke mit 41 Vorstellungen. C. Demi-genre: 7 Werke mit 21 Vorstellungen („Tosca“ 5, „Bohème“ 6, „Tiefeland“ 3, „Bajazzo“ mit „Cavalleria“ 2, „Fledermaus“ 3,

„Orpheus in der Unterwelt“ 2). D. Schlechtes Zeug: „Fidele Bauer“ 20, „Geschiedene Frau“ 15, „Graf von Luxemburg“ 3, „Don Cesar“ 4; 4 Werke mit 42, nahezu $\frac{4}{5}$ der Vorstellungen. $A + B = 59$, und 42 gegen die anderen 80 Vorstellungen. Erklärlich nur zu geringem Teil aus einem Fehlgriff im Engagement des Helden Tenors, im übrigen „c'est chez nous comme partout“. — Mit steter Auszeichnung wirkten Kapellmeister Dr. Hess, Oberregisseur Schaeffer, Irene Reich (Primadonna), Kerzmann (Bariton), Gritzbach (Baß), Neumann (Baßbuffo). Gäste: Franceschina Prevosti, Emilie Herzog, Ottilie Metzger, Eva von der Osten, Kurt Sommer, Volker, Runkel, Mercer und etliche Nieten schlimmen Andenkens.

Carl Fuchs

DESSAU: Rudolf Freiherr Prochaskas Tonmärchen „Das Glück“ (Dichtung von Theodor Kirchner) erlebte am 16. Januar seine hiesige Erstaufführung, ohne regeres Interesse wachrufen zu können. — Franz Mikoreys „Der König von Samarkand“ brachte es innerhalb eines Monats auf sechs Vorstellungen. Betreffs des sonstigen Opernrepertoires, in dem d'Alberts „Tief-land“ eine hervorragende Rolle spielte, sei noch erwähnt, daß auf Glucks „Iphigenie in Aulis“ anfangs April auch die Taurische folgte. — Eine künstlerisch hochgediegene Aufführung des „Ring“, mit Carl Perron (Wotan), Luise Reuß-Belce (Fricka, Waltraute) und Léon Rains (Hagen) als Gästen, beschloß die dieswinterliche Spielzeit.

Ernst Hamann

DRESDEN: Die Neueinstudierung von Aubers komischer Oper „Der schwarze Domino“, die seit mehreren Jahren nicht gegeben worden war, vermochte leider einen andauernden Erfolg nicht zu erzielen, obwohl Hermann Kutzschbach als Dirigent dabei ebensoviel rhythmische Lebendigkeit wie feine Herausarbeitung der Details einsetzte. Bemerkenswert war dagegen die Neubesetzung der Margarethe in Gounod's gleichnamiger Oper mit Margarethe Siems. Zwar haben wir schon vier Vertreterinnen für diese Partie und jede von ihnen hat ihre Vorzüge, aber Frl. Siems verband gesangliche Kunst, stimmlichen Reiz und darstellerische Lebenswahrheit so glücklich miteinander, daß ihre Gesamtleistung ganz außerordentlich war. Die Kieler Sopranistin Frl. von Encke erweckte als Elisabeth Anteilnahme für ihr hoffnungsvolles Talent, auch der Wiener Tenorist Buysson gastierte als Turiddu und Canio nicht ohne Erfolg, doch hatte er ihn mehr seiner darstellerischen Gewandtheit als seinen stimmlichen Mitteln zu verdanken, die trotz trefflicher Ausbildung nicht ganz ausreichend sind. — Im Residenztheater erzielte Rudolf Dellingers neue Operette „Der letzte Jonas“ bei vortrefflicher Darstellung unter F. Korolanyi's musikalischer Leitung einen sehr lebhaften Erfolg. Der leider seit Monaten an einem schweren Nervenleiden erkrankte Tonsetzer hat mit diesem neuen Werke eine Operette des guten alten Stils geschaffen, die durch melodischen und harmonischen Reiz besticht, allenthalben den ausgezeichneten Musiker verrät und seinem Meisterwerke „Don Cesar“ vielleicht am nächsten kommt.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Unsere städtische Opernbühne ehrte sich selbst, indem sie in diesem Winter drei zyklische Aufführungen des „Ring“ bot und mit ihrer vortrefflichen Wiedergabe eine ungewöhnliche Leistungsfähigkeit bekundete. Als Gäste wirkten das letzte Mal Hans Keller, ein guter Hagen, Brandenberger als Siegmund, Magda Spiegel als Erda mit. Dann behauptete sich Eugen d'Albert's „Tief-land“ auch in der Umbesetzung mit Fritz Bischoff, einem sehr tüchtigen Pedro, Else Welter (Krefeld), einer temperamentvollen, stimmbegabten Marta, als zugkräftiges Repertoirestück. — Es gastierten: Iracema Brügelmann (Stuttgart) als Maya in Gotthelfs mit steigendem Erfolge zweimal wiederholtem Mysterium „Mahadeva“, Rudolf Moest (Hannover) als Figaro in Mozarts Oper, Fritz Steiner (Essen) als Lohengrin. Boieldieu's „Johann von Paris“ wurde in vorzüglicher Neueinstudierung erfolgreich aufgeführt, zugleich mit einem neuen, nicht zu bedeutenden Tanzbilde „Slawische Brautwerbung“ von P. Hertel. So warben genussbietende Vorstellungen der Bühne neue Freunde und gaben denen recht, die zu Beginn der diesjährigen Spielzeit die Wiederwahl Ludwig Zimmermanns als künstlerischen Leiters und nunmehr mit größerer Selbständigkeit ausgerüsteten Pächters des Stadttheaters lebhaft begrüßten.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Den Abschluß der diesjährigen Spielzeit und zugleich der fünfjährigen erfolgreichen Direktionstätigkeit des Hofrates Julius Otto bildete ein Zyklus, der die gesamten Bühnenwerke Wagners umfaßte. Dr. Alfred von Bary gab einen darstellerisch stilgemäßen Tristan, ging aber in der Bevorzugung des Sprechgesangs zu weit. Jakob Decker (Mannheim) ist ein guter Lohengrin, aber kein Tannhäuser, den er als Gast bot, und Willy Kraus konnte als Lohengrin nur stimmlich noch interessieren. Richard Radow (Magdeburg) war als Baculus in Lortzings „Wildschütz“ in seiner natürlichen Komik noch der Alte. Neben der „Schönen Galathee“ vermochte Rudolf Nelsons „Miß Dudelsack“ wegen ihrer geringen Originalität sich ebensowenig Gunst zu erwerben, wie Otto Dorns „Schöne Müllerin“. Wie die Saison mit den „Meistersingern“ begann, klang sie auch mit ihnen aus. Ferdinand Schemensky

FREIBURG i. B.: Von Neueinstudierungen an unserer Oper sind „Othello“, „Heimchen am Herde“, „Der Widerspenstigen Zähmung“ hervorzuheben; als Novität leider nur „Robins Ende“ von Künneke, wobei wir als eine der ersten Bühnen dem vergrößerten Zeitungsdruck folgten, ferner die in jeder Hinsicht harmlose Operette „Prima ballerina“ von Schwartz.

Dr. Max Steinitzer

GOTHA: Wir haben eine im allgemeinen ruhige Saison hinter uns. Den Spielplan beherrschte die übliche Auswahl alter und neuer Opern, die keine allzu großen Anforderungen, besonders an den Säckel des Schatzmeisters, stellten. Erwähnenswert, beziehungsweise neu hiervon sind die Aufführungen von: „Hans Sachs“ von Lortzing, „Versiegelt“ von Blech, „Tief-land“ und „Izyl“ von d'Albert und „Der Graf von Luxemburg“ von Lehar. Überraschend über diese Durchschnittsleistungen heben sich hervor die unter der Leitung von Alfred Lorenz



muster- und meisterhaft herausgebrachten Werke von Richard Wagner: „Lohengrin“, „Tannhäuser“, „Meistersinger“, „Nibelungenring“. Es ist staunenswert, was Lorenz mit unserem verhältnismäßig kleinen Orchester fertigbringt. Auch unsere Sängerschar stand durchaus auf der Höhe. Allen voran glänzte wieder Alois Hadwiger, der, zwar mehrfach indisponiert und von der Lokalkritik angegriffen, sich doch die Gunst des Publikums dauernd erhalten hat, was bei seiner Abschiedsvorstellung stark zum Ausdruck kam. Die Damen Albine Nagel, Johanna Brackenhammer, Vali von der Osten, Hermine Fichtner, die Herren Hans Wolff, Richard Richardi, Theodor Gunther, Fritz Stauffert, Theo Wunschmann standen ihm ebenbürtig zur Seite. Ein Teil von ihnen verläßt uns leider. Von dem Ersatz ist uns bisher nur Alfred Goltz (Stuttgart), der Hadwigers Stelle einnehmen wird, vorteilhaft bekannt geworden. Karl Straetz (Chemnitz) ersang sich in verschiedenen Gastrollen den Kammersängertitel. Dr. Otto Weigel

GRAZ: Am Stadttheater ist Leo Blechs „Versiegelt“ (mit Berta Martinowska und N. G. Svanfeldt) der Erfolg der Spielzeit. Ich erwähne außer dem Dirigenten Selberg die Sänger, denn was nützte die modernste musikalische Komik, wenn sie nicht durch dankbare Aufgaben für Sänger, also durch Rollen, lebendig würde? Es ist heute nicht mehr nötig, ein Wort über das Werk zu sagen, das, ein Gegenstück zu den tragischen Einaktern von Strauß, überall einen glücklichen Sieg im Kampf um die neue komische Oper errang und hier zufällig in einem gewissen Gegensatz stand zu der ebenfalls erfolgreich gegebenen Oper „Urvasi“ von Wilhelm Kienzl, die anzeigt, was vor einem Vierteljahrhundert als Ideal erstrebt worden ist. Wenn das aus der ersten begeisterten Anwendungsfreude der Wagnerschen Technik geborene Werk noch heute wirkt, so kommt das von der in jedem Stile wirkenden dramatischen Kraft, von den Bühneninstinkten des Künstlers her, oder von anderer Seite gesehen: ebenfalls von guten, tragenden Rollen. Emil Borgmann, Jenny Korb, Carola Jovanovic und Kapellmeister Groß waren denn auch mit dem Komponisten die Gefeierte der „Urvasi“-Abende.

Dr. Ernst Decsey

HALBERSTADT: Richard Wagners Kunst ist in Halberstadt so populär, wie kaum in einer anderen Stadt von gleicher Größe. Das danken wir besonders den Bemühungen des Geheimrats Prof. Dr. Kehr, der jährlich ein Richard Wagner-Festspiel mit Bayreuther Kräften ermöglicht. (1909: „Götterdämmerung“.) Zu einer ähnlichen Festvorstellung gestaltete sich auch die Aufführung von „Tristan und Isolde“. Interessant ist die Vorgeschichte dazu. Bekanntlich hatten die Stadtverordneten die gewünschten 3000 Mk. für eine Volksvorstellung der „Meistersinger“ im Anschluß an die Festaufführung 1910 nicht bewilligt. Daraufhin gingen dem Geheimrat Kehr so viele Geldspenden zu, daß sich die Volksvorstellung doch ermöglichen lassen wird. Frau Schabbel-Zoder (Hoftheater Dresden) erbot sich, zugunsten dieser Aufführung hier ein Konzert zu veranstalten. Der Gedanke fand begeisterte Annahme, doch aus dem Konzert wurde

eine „Tristan“-Aufführung. Besetzung: Isolde: Frau Schabbel-Zoder, Tristan: Burgstaller, Marke: Moest, Brangäne: Frau Schmid-Hammerstein, Kurwenal: Frank. Es war eine Festvorstellung in des Wortes wahrster Bedeutung. Die prächtigen Dekorationen stammten aus dem Atelier des Geh. Hofrat Brückner-Koburg. Das Orchester stellte die rühmlichste bekannte Kapelle des hiesigen 27. Infanterie-Regiments. — Da uns eine eigene Oper fehlt, waren wir im übrigen auf die Gastspiele der Halleschen Oper angewiesen, von denen hervorzuheben sind: „Herzog Wildfang“ von Siegfried Wagner (unter persönlicher Anwesenheit des Komponisten), „Tannhäuser“ und „Versiegelt“. — Die Freunde der heiteren Muse kamen durch von Direktor Meißner im Stadttheater glänzend herausgebrachte Operetten („Fidele Bauer“, „Förster-Christ“, „Rastelbinder“ usw.) gut auf ihre Rechnung. „Hoffmanns Erzählungen“ und „Wildschütz“ zeigten, daß das Operettenpersonal auch schwierigeren Aufgaben gewachsen ist.

Hans Traebert

KIEL: Unsere Oper (Direktion: Anton Otto, Oberregie: Theodor Rittersberg) hat verschiedene treffliche Aufführungen herausgebracht, ist uns aber andererseits auf dem Gebiete der Spieloper manches schuldig geblieben. Von den beiden ersten Kapellmeistern, Dr. Schreiber und Krasselt, zeichnete sich namentlich der letztgenannte durch fein abgetönte, stilgerechte Leistungen aus und bewies insonderheit ein bemerkenswertes Geschick im rechten Abwägen und Einstellen der Klangvolumina auf und vor der Bühne. Unter unseren Solisten stehen an erster Stelle die Damen Luise Buers-Marck, Soffi Cordes und Inez von Encke und die Herren Louis Ahrens, Emil Griffit, Willy Stuhlfeld und Eduard Kandl.

Willy Orthmann

KÖLN: Im Opernhause erschien als Kandidat für einen im nächsten Jahre erledigten, nicht unbeträchtlichen Teil des Tenorfaches Karl Strätz vom Chemnitzer Stadttheater. Mit dem Pedro in d'Albert's „Tiefeland“ und dem Wagnerschen Jung-Siegfried dokumentierte der junge Sänger stimmlich wie darstellerisch, ebenso auch im gesanglich-dramatischen Ausdruck eine schätzbare Eignung für jugendliche Helden. — Als eigentlicher Heldentenor ist Modest Menzinski von Prag nach bereits in voriger Spielzeit erfolgreich erledigtem Gastspiel ab September d. J. verpflichtet worden. — Der Spielplan der jüngsten Berichtsperiode bewegte sich in Wiederholungen.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Eine plötzliche Anwendung von Wagemut hat unsere Theaterleitung mit erschütterndem Fiasko bezahlen müssen. Der nach Gold klingende Name d'Albert hatte sie verlockt, sein neuestes Werk „Ize y!“ aufzuführen und damit dem Publikum den ungeheuerlichsten Operntext in einer musikalischen Verkleidung zugemutet, die trotz mancher Vorzüge allein doch nicht für die künstlerischen Attentate des Buches entschädigt. Trotz einer recht braven Aufführung mit Marie Valentin, Jan Mergelkamp, Eugen Stichling und Anton Bürger versank das Stück nach der ersten Wiederholung. — Dann hat die Saison noch eine Neueinstudierung von „Samson und Dalila“ mit Luise

Schroeter als Dalila und Anton Bürger als Samson gebracht. Im übrigen wurde Wertvolles und Wertloses behaglich wiedergekauft, und die Aussichten auf eine künstlerisch orientierte, zeitgemäße Auffrischung des Repertoires sind gering.

LONDON: Der Tod König Eduards VII. ist ein harter Schlag für die beiden Opernunternehmen, die London gegenwärtig besitzt; ursprünglich war beabsichtigt, daß alle Vorstellungen vor der Beerdigung des verstorbenen Herrschers ausfallen sollten; aber am Dienstag bzw. Donnerstag konnten Vorstellungen schon wieder gegeben werden; freilich werden beide Unternehmen unter der Abwesenheit des Hofes und der höchsten Gesellschaftsklassen zu leiden haben. Mr. Beecham eröffnete eine Opéra comique-Saison in „His Majestys“ mit Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“. Er hatte das Werk vorzüglich ausgestattet. John Coates sang den Hoffmann mit großem Erfolg. Nora D'Argel erweckte durch schöne Mittel und gute Technik als Antonia viel Interesse. — Die Royal Opera in Covent Garden wurde am Donnerstag wieder eröffnet, und zwar mit „Samson und Dalila“ von Saint-Saëns. Kirkby Lunn hat die Dalila hier schon früher mit Erfolg gesungen. Mit Spannung sah man dem Auftreten eines neuen Tenors M. Franz entgegen; die Stimme erwies sich als ein Tenor von seltener Schönheit und beträchtlichem Volumen; das Spiel ließ wenig zu wünschen übrig. Eine gut abgerundete Vorstellung war die von Rossini's „Barbier von Sevilla“, in der Luisa Tetravini die Rosina mit einer bewundernswerten Technik sang. Der Figaro Mario Sammarco's war gleichfalls eine tadellose Leistung; der Humor der Oper kam aber nicht voll zur Geltung. Dr. Hans Richter hat zeitweise wegen Erkrankung den Taktstock niederlegen müssen; glücklicherweise befindet er sich auf dem Wege der Besserung.

LÜBECK: Das Ereignis der am 1. Mai geschlossenen Saison unseres Neuen Stadttheaters bildete die Aufführung von Richard Strauß' „Salome“. Die Aufführung unter Carl Pfeiffers Leitung war glänzend, auch dekorativ. Margarethe Kahler als Salome, Eduard Göbel als Herodes, Carl Erb als Naraboth und Arnold Langefeld als Jochanaan brachten Handlung und Musik zu ausgezeichnete Geltung. Man darf der Direktion Kurtscholz überhaupt im allgemeinen das Zeugnis ausstellen, daß mit verschwindenden Ausnahmen nur gut vorbereitete Vorstellungen über die Bretter gingen. Was wir im übrigen an örtlichen Neuheiten hatten, ist nicht der Rede wert. Der „Fidele Bauer“ machte sich im Repertoire fast ungebührlich breit. An Bela von Ujjs Operette „Die kleine Prinzessin“ konnte sich ein kleiner Teil unseres Publikums bloß in zwei Aufführungen den Geschmack verderben. Von Richard Wagners Werken sind uns in diesem Jahre nur „Rienzi“, „Tristan“ und „Die Meistersinger“ vorenthalten worden. Die vollständige, auf eine Woche verteilte Aufführung des „Ring“ (mit Sonderabonnement) brachte übervolle Häuser. Als Gäste hörten wir den stürmisch gefeierten Walter Soomer, Alois Pennarini (Siegfried), dessen Kunst nicht gleich einmütige Zustimmung fand,

Otilie Metzger-Froitzheim (Carmen) und das Ehepaar Gura in d'Albert's „Tiefeland“.

MAGDEBURG: Unsere Oper brachte unter Josef Göllrichs elastischer Leitung in letzter Zeit einige gute Aufführungen von Puccini's „Tosca“ und einen Lortzing-Zyklus. — Mit einem Theaterereignis, das, streng genommen, mit dem Spielplan nicht zusammenhängt, wurde am 1. Mai die Opernsaison geschlossen. Die Ortsgruppe Magdeburg des Richard Wagner Verbandes Deutscher Frauen veranstaltete nämlich an diesem Tage zugunsten der Richard Wagner-Stipendien-Stiftung eine Festaufführung von „Tristan und Isolde“ mit auserlesenen Kräften, die, von Josef Göllrich wagnerisch-temperamentvoll dirigiert, enthusiastischen Beifall fand. Den Tristan sang Dr. Alfred von Bary, den Marke Moest, als Isolde sah man Zdenka Faßbender, als Kurwenal Hermann Weil, als Melot Dr. Briese-meister und als Brangäne Franziska Bender-Schäfer. Die Regie führte Direktor Coßmann trefflich. Allgemeinen Beifall fand auch ein von Franz Stassen mit bildnerischem Schmuck versehenes Programmbuch mit Text aus der Feder des Unterzeichneten. Der Verein unter der tatkräftigen und verständnisvollen Führung der Frau Margarete Strauß hat sich mit dieser Veranstaltung, die eine ungekürzte, ganz auf den Ton des Musikdramas gestimmte Aufführung des Wunderwerkes brachte, um diese Wagner-Angelegenheit sehr verdient gemacht.

MANNHEIM: In breiten, ausgetretenen Geleisen schleppt sich der Opernbetrieb gemächlich weiter. Die „Liebesschule“ von Friedrich Korolanyi erlebte als Operettennovität einen glatten Durchfall, während Leo Falls Altwiener Singspiel „Brüderlein fein“ großen Erfolg hatte. — Als Isolde und Ortrud gastierte Anna von Mildenburg-Bahr, die indessen nur in der letzteren Partie zündend wirkte. Ganz unmöglich erwies sich der Tristan Hans Roberts aus Wien.

NEW YORK: Wenn Wagner vor ein paar Jahren eine Ebbe zeigte, so kam das nur daher, weil seine Werke ohne gehörige Proben aufgeführt wurden. Unter Dippel und Gatti-Casazza ist es anders geworden, und Wagner steht wieder obenan. Seine Musikdramen und Opern, unter denen nur „Rienzi“ und der „Fliegende Holländer“ fehlten, hatten im „Metropolitan“ 31 Aufführungen; Verdi hatte 24, Puccini 18, Mascagni 7, Leoncavallo, Massenet und Ponchielli je 6, Gluck und Gounod je 5, Franchetti, Humperdinck und Tschaikowsky je 4, Donizetti, Auber und Flotow je 3, Weber und Converse je 2, Bellini 1. Converse ist der Komponist von „The Pipe of Desire“, der ersten amerikanischen Oper, die je im Metropolitan aufgeführt worden ist. Sie hatte wenig Erfolg; der undramatische Text hätte es auch einem erfahreneren Komponisten kaum möglich gemacht, zu reüssieren. Man machte viel Aufhebens davon, daß diese Oper englisch gesungen wurde; was liegt aber an der Sprache, so lange die meisten Künstler so undeutlich singen, daß man selten weiß, welcher sie sich bedienen? Eine interessante Novität war Tschaikowsky's „Pique-Dame“, die einzige

Oper, die Mahler in dieser Saison dirigierte. — Im „Manhattan“ hatte „Elektra“ 7 Aufführungen, „Salome“ 4. Von der Presse wurde „Elektra“ fast einstimmig verdammt. Die populärsten Opern in diesem Hause sind die von Massenet, besonders wenn Renaud mit Mary Garden oder Luisa Tetrazzini auftritt. Von den 116 Aufführungen, die Hammerstein gab, waren französische Komponisten mit 53 vertreten, italienische mit 41, deutsche mit 22.

Henry T. Finck

POSEN: Neben Mittelgut gab es zuletzt noch im alten Stadttheater „Salome“, „Tief-land“ und „Tristan und Isolde“ in vortrefflicher Ausführung. Das von Max Littmann erbaute neue Stadttheater soll am 1. Oktober mit „Fidelio“ eröffnet werden.

A. Huch

PRAG: Im Neuen Deutschen Theater haben einige Neueinstudierungen Aufmerksamkeit erregt. Goldmarks „Königin von Saba“ (zur Feier des 80. Geburtsfestes des Tonsetzers), Nicolais „Lustige Weiber“ und Meyerbeers „Robert der Teufel“ sind zu nennen. In „Alessandro Stradella“ holte sich Alfred Piccaver einen sensationellen Erfolg. Er ist auf dem besten Wege zum Welttenor. Das ist keine Übertreibung. Sonst harrt man der Dinge, die mit den Maifestspielen kommen sollen. — Das Tschechische Nationaltheater brachte zwei Novitäten heraus: Adolf Piskaček's einkaktige Oper „Die wilde Bara“ und Ottokar Zichs Einakter „Der Malereinfall“. Piskaček's schon vor mehreren Jahren entstandene Oper weist unverkennbar die Spuren ihres Alters und einer heute schon überwundenen Kunstanschauung auf, ist aber immerhin bemerkenswert als Beweis für die Kenntnisse des Komponisten, der unter seinen Landsleuten den Ruf eines gediegenen Dirigenten und Chor- und Liederkomponisten genießt. Sehr viel Talent verrät die Musik Zichs. Sie ist bodenständig und melodisch, hat Humor und wirkt. Die Aufführung der beiden Einakter, die Kapellmeister Jilek leitete, fand lebhaften Beifall. — Das Stadttheater in Königlich Weinberge hat mit Nugens' Spektakeloper „Quo vadis“ (nach Sienkiewicz' gleichnamigem Roman) einen Kassenerfolg zu verzeichnen. Die saubere Regie, überhaupt die Sorgfalt in der Aufmachung haben allgemeine Aufmerksamkeit erregt. Weniger gefiel die Musik, die das Produkt eines schwächlichen Eklektizismus ist.

Dr. Ernst Rychnovsky

REVAL: Die deutsche dramatisch-musikalische Kunst war auch in der verfloßenen Spielzeit durch ein Operettenensemble ziemlich dürftig vertreten: moderne Operetten-„Schlager“ in bescheidenster Ausstattung mit nur zum Teil einigermaßen genügenden Solokräften bei völlig unzulänglichem Orchester. Das im Herbst zu eröffnende neue deutsche Theater wird hoffentlich eine bessere Operette und vielleicht auch die eine oder andere Oper bringen. — Zum Teil nicht üble Operettenvorstellungen gab es im estnischen „Estonia“-Theater.

Otto Greiffenhagen

STETTIN: Den großen Wurf, einen veritablen Festspiel-Zyklus, hatte sich unsere Oper bis zuletzt aufgespart. Unter Hinzuziehung von Gästen wurde innerhalb von sechs Tagen Wag-

ners „Ring“ im Zusammenhang herausgebracht. Die Leistungen übertrafen das sonst hier übliche Durchschnittsmaß erheblich. Pennarinis Siegfried, Urlus' Siegmund und Kronens Wotan waren stimmlich glänzend, Briesemeisters Loge von bekanntem Typ. Kapellmeister Wohllebe fügte seinen hohen Verdiensten ein neues hinzu.

Ulrich Hildebrandt

STRASSBURG: Eine Uraufführung erlebten wir: „Der Florentiner“, ein Maler-drama aus Florenz' Mediceerzeit, Text von dem Straßburger Arzt Dr. Schönebeck, Musik von dem unlängst verstorbenen Georg Raehenecker. Originelles ist in dem auf Lortzing-Neßlerschen Schultern stehenden Werke nicht gerade zu finden: eine harmlos-gefällige, nervenberuhigende Melodik. — Auch Epigone, nur nach modernem Muster — Wagner und Strauß — ist Eugen d'Albert in seiner „Izeyl“, einer nicht sehr logischen, Blut und Folter atmenden „Erlösungs“-Tragödie mit buntschillernder, orientalisierender, mit allem Orchesterraffinement blendender Musik, die zwischen banaler Motivbildung und tonmalerischer Kakophonie hin und her pendelt und mit ihren durch kein Textinteresse, wie im „Tief-land“, gemilderten Längen kaum den Bühnenerfolg des letzteren erleben wird. — Sonst gab es, neben Lortzings überflüssig ausgegrabenen „Beiden Schützen“, ein Gastspiel der stimmungsvollen Frau Preuse-Matzenauer (Fidelio, Selica), deren sonst mit Glück ins Hochdramatische versetzter Mezzosopran nun in den höchsten Tönen „streikt“, und als Novität Wolf-Ferrari's entzückend feines Intermezzo: „Susannens Geheimnis“ (als Kaiser-Festvorstellung). — Die Saison endet mit einer „Ring“-Aufführung mit eigenen Kräften, sofern der überanstrengte Tenor von Theodor Wilke dies noch aushält.

Dr. Gustav Altmann

WARSCHAU: Da die Italienische Oper des Unternehmers Castellano einen totalen — finanziellen und künstlerischen — Mißerfolg erlitten hat, haben sich polnische Kräfte wiedergefunden, um die Vorstellungen zu Ende zu führen. Man erwartet, daß die Regierung im Herbst endlich die Oper wieder leiten wird. Die dreiaktige Oper des jungen italienischen Komponisten Lozzi: „Bianca Capello“ — noch durch Castellano's Truppe zum erstenmal in Warschau aufgeführt — hatte nur mäßigen Erfolg.

H. v. Opieński

WIESBADEN: Die Gastspiele Anton van Rooy's (Hans Sachs) und Dalmorès' (Lohengrin) entzückten das Publikum. Claire Dux (Evchen) und Mathilde Dennery (Sieglinde) entsprachen nicht ganz den gehegten Erwartungen. Marcella Röseler — frisch, hoffnungsvoll, werdend — gastierte als Santuzza und wurde engagiert. — Leider muß noch berichtet werden, daß die Hofoper außer Neueinstudierungen des „Evangelimann“ und der „Verkauften Braut“ nur eine wirkliche Novität herausbrachte: den — „Graf von Luxemburg“, hoftheatralisch zugestutzt, bis auf einige gute „schlechte Witze“ daher ziemlich langweilig, aber — allabendlich ausverkauft.

Otto Dorn

ZÜRICH: Die Theatersaison schloß wie fast alljährlich mit einem Wagnerzyklus ab. Von den Sängern taten sich die Herren Merter,

Original from

UNIVERSITY OF MICHIGAN

Poppe und Fußberg und die Damen Schwabe, Fangh und Pricken hervor, die sämtlich Zürich verlassen. — Die reproduktiven Leistungen der Saison waren beinahe immer sehr gute, das Repertoire jedoch recht mäßig. Nur wenige Novitäten konnten ein besonderes Interesse beanspruchen. Dr. Berthold Fenigstein

KONZERT

BADEN-BADEN: Das in den Tagen vom 19. bis 22. Mai hier stattgehabte Brahms-Fest hat einen glanzvollen Erfolg auf der ganzen Linie zu verzeichnen. Fritz Steinbach hatte die Oberleitung übernommen; da mußte schon etwas Gutes herauskommen. Das Klingler-Quartett, für die Quintette und Sextette verstärkt durch Fritz Rückward (II. Viola) und Hugo Dechert (II. Cello), hatte folgende Werke auf seinem Programm: die Streichquartette op. 51 No. 1 in c-moll, op. 51 No. 2 in a-moll, op. 67 in B-dur, die Streichquintette in F-dur op. 88 und in G-dur op. 111, die Streichsextette in B-dur op. 18 und in G-dur op. 33 (von diesem sind die beiden ersten Sätze in Baden-Baden entstanden). Die Herren der Klingler-Vereinigung waren vorzüglich eingespielt, in den Quintetten und Sextetten schwebten sie in orchesterlicher Klangsönheit, dazu kam eine vornehme unaufdringliche Vortragsart, die trotz aller Zurückhaltung individuellen Charakter hatte. Den Klavierpart hatte Karl Friedberg übernommen. Mit Artur Williams, der seinem schönen Instrument einen warmblütigen Ton entlockte, spielte Friedberg die Cellosone in F-dur op. 99, mit Karl Klingler und Williams das Trio in C-dur op. 87; Karl Klinglers beseeltes ausdrucksvolles Spiel, auch als Führer im Ensemble, hat sich in den letzten Jahren noch bedeutend vertieft. Im vierten Konzert erfreute Karl Friedberg mit dem Vortrag der Ballade op. 116 in g-moll, des Intermezzo op. 118 es-moll und der Rhapsodie op. 119 Es-dur; das waren hohe Offenbarungen, das war mehr als solide Technik, diese trat zurück hinter der berückenden Schönheit des Tones, hinter dem Leben und der Wärme einer überzeugenden Auffassung. Konzertmeister H. Laber (Baden-Baden) spielte mit Friedberg die Violinsonate in G-dur; es war eine hochachtbare Leistung, alles, musikalisch fein empfunden, floß aus künstlerischer Reflexion, die Technik Labers ist klar und gesund. Den vokalen Teil des Konzertes hatten Klara Erler-Senius, Maria Philippi, Felix Senius und Thomas Denys übernommen. Von den Gesangsquartetten gefielen die „Zigeunerlieder“ und „Liebeswalzer“ am besten; wir möchten dem „Wechselstück zum Tanz“ den Vorzug geben. Duette für Sopran und Alt und für Alt und Bariton gaben dem zweiten Konzert einen besonderen Reiz. Dem großen Orchesterschlußkonzert unter Steinbachs Leitung war folgendes Programm zugrunde gelegt: Tragische Ouvertüre, Doppelkonzert für Violine und Cello (gespielt von Karl Klingler und Artur Williams, in restloser technischer Vollendung und in ziemlicher Klangsönheit), Rhapsodie für Alt-Solo (Maria Philippi) und Männerchor (Lieder- und „Aurelia“), endlich die in Baden-Baden niedergeschriebene zweite Symphonie in D-dur. Das städtische Orchester (75 Mann) leistete

Hervorragendes; besonders der Symphonie hatte Steinbach seine ganze Liebe gewidmet. — Am Samstag den 21. Mai wurde die Gedenktafel am Brahms-Haus in Baden-Lichtental eingeweiht; die vereinigten Männergesangsvereine trugen unter August Scharrers Leitung einige Chöre von Brahms vor, während der städtische Kapellmeister Paul Hein in einer gehaltvollen Ansprache Brahms feierte. An die schlichte, würdige, vom herrlichsten Frühlingswetter begünstigte Feier schloß sich ein von der Stadt Baden-Baden den Brahmsfreunden gespendetes Frühstück im Hotel „Bären“, wo Brahms so oft weilte. Zu dem Fest wurde ein geschmackvoll ausgestattetes Programmbuch mit einem längeren Geleitwort „Johannes Brahms in Baden-Baden“ von dem Unterzeichneten herausgegeben. Dr. Hans Münch

BRESLAU: Das 11. Abonnementskonzert des Orchestervereins brachte von Orchesterwerken die Es-dur Symphonie von Mozart und kleinere Stücke von Berlioz und Rossini. Hermine Bosetti sang eine vergessene Arie: „Vorreie spiegarvi, oh Dio“, die Mozart gelegentlich einmal als effektvolle Einlage für einen hohen Opernsopran geschrieben hat. Als zweite Nummer spendete die Sängerin die Arie der Rosine aus dem „Barbier“. Die sympathische Stimme und der geschmackvolle Vortrag verhalfen der Sängerin zu rauschendem Erfolge. Im 12. Abonnementskonzert bot Dr. Dohrn die Neunte Symphonie Beethovens in vortrefflicher Ausführung und mit einer wichtigen Neuerung: er führte das gewaltige Werk nämlich ganz allein auf, d. h. er schickte ihm keine Orchester- oder Chorstücke als Einleitung voraus, nahm die Pausen zwischen den einzelnen Sätzen etwas länger und ließ im übrigen das Werk in seiner ganzen Schönheit allein auf das Publikum wirken. Das Experiment gelang vollkommen. Man empfand die prachtvolle Einheit des Programms als Wohltat und war auch mit der Dauer des Konzerts (1½ Stunde) vollkommen einverstanden. Meta Geyer, Paula Weinbaum, Albert Jungblut und Arthur van Eweyk sangen die Solopartien. — Mit dem 6. Kammermusik-Abend (e-moll Streichquartett „Aus meinem Leben“ von Smetana, Sonate für Klavier und Violine in G-dur op. 30 No. 3 von Beethoven und F-dur Streichquartett op. 59 No. 1 von Beethoven) haben auch die kammermusikalischen Veranstaltungen des Orchestervereins ihren Abschluß gefunden. Es ist lebhaft zu wünschen, daß uns der Berliner Geiger Alfred Wittenberg, der unseren absterbenden Kammermusik-Abenden neues Leben eingehaucht hat, auch für die nächste Saison erhalten bleibt. — Aus der langen Reihe der Solistenkonzerte seien erwähnt die vier Klavierabende Koczalski's und die Liederabende von Elena Gerhardt, Julia Culp und Eva v. d. Osten. — Guten Zuspruch fanden in der abgelaufenen Saison die Mittwochkonzerte unter Kapellmeister Hermann Behr, die Freitagskonzerte unter Florenz Werner, die Kammermusik-Abende des Breslauer Konservatoriums unter Willy Pieper und ganz besonders die Konzerte der drei großen Männergesangsvereine: des Breslauer Lehrer-gesangsvereins unter Max Krause, des Spitzerschen Männergesangsvereins unter Hugo Fiebig und des Waetzoldtschen



Männergesangsvereins unter Melcher. Dagegen hat sich der Bohnsche Gesangsverein aufgelöst.

J. Schink

DORTMUND: Max Reger-Fest. Auf dem vorjährigen Bach-Feste regte Henri Marteau den Gedanken eines Reger-Festes an, um die Werke dieses bedeutenden, aber immer noch mehr oder weniger umstrittenen zeitgenössischen Tonsetzers einer größeren Gemeinde zugänglich zu machen. Die Anregung fiel auf fruchtbaren Boden. Eifrig wurden die Vorbereitungen betrieben, der Oberbürgermeister Geheimrat Schmieding übernahm den Vorsitz im Komitee, viele einheimische Musikfreunde schufen einen Garantiefonds, die städtischen Behörden bewilligten einen Zuschuß, die Musikalische Gesellschaft, der Musik-Verein und namhafte deutsche Künstler stellten sich in den Dienst der guten Sache, und so konnte das wohl-vorbereitete Fest mit der sicheren Aussicht auf Erfolg am 7. Mai beginnen. In sechs Veranstaltungen (zwei Kirchen-, zwei Kammermusik- und zwei großen Orchesterkonzerten) wurde eine Fülle der Regerschen Muse in festlichem Gewande geboten. Als Einleitung hielt Dr. Otto Neitzel einen orientierenden Vortrag über Regers Bedeutung und Schaffen auf dem musikalischen Gebiete der Gegenwart mit anschließender Erläuterung der zur Aufführung gelangenden Werke. Anschaulich unterstützt wurde dieser Zweck durch ein vornehm ausgestattetes Festbuch mit vielen Notenbeispielen. Eine Vorfeier bildete unter ungeheuerem Zuspruch ein Volkskonzert in der Reinoldi-Kirche, in dem G. Bunk (Bielefeld) die Passacaglia in d-moll für Orgel, Henri Marteau die Sonate für Violine allein, Werk 91 No. 2, Gertrud Fischer-Maretski (Berlin) den 62. Psalm stimmungsvoll zum Vortrag brachten. Das eigentliche Fest begann am Sonnabend, dem 7. Mai, mit einer Begrüßung der Gäste und Mitwirkenden seitens des Oberbürgermeisters im Rathaussale; daran anschließend sang Anna Erler-Schnaudt mit schöner Stimme und vollendetem Vortrage einige Lieder, und Frieda Kwast-Hodapp spielte auswendig die 35 Minuten dauernden Bach-Variationen und setzte durch die sichere Beherrschung des Stoffes und dessen plastische Ausgestaltung alles in helles Erstaunen. Das folgende Kirchenkonzert eröffnete Karl Straube (Leipzig) mit der Phantasie und Fuge über B-A-C-H und stellte damit Regers hervorragende Begabung für Orgelkompositionen mit kühnen kontrapunktischen Kombinationen fest. Marteau spielte die Sonate Werk 91 No. 7 für Violine allein. Der Musikalischen Gesellschaft fiel in der Bewältigung der beiden fünfstimmigen a cappella-Chöre „Palmsonntagmorgen“ und „Mein Odem ist schwach“ die schwierigste Aufgabe des ganzen Festes zu. Überschreitet jener zwar nicht die gewöhnliche Grenze der Sangbarkeit, so ist dieser ein Werk, an das sich infolge der seltsamsten Harmoniefolgen und Intervallenschritte nur hervorragend leistungsfähige Chöre heranwagen können. Glänzend hat Holt-schneider diese Aufgabe gelöst und damit bezeugt, daß die Musikalische Gesellschaft auf der Höhe des modernen Chorgesanges steht. Farbenreicher, weil das Orchester zu Hilfe ge-

nommen, ist das Chorwerk „Die Nonnen“, das unter Prof. Janssen durch den Musikverein im ersten Orchesterkonzert seine Uraufführung erlebte, der die darin gezeichneten Gegensätze kirchlicher und weltlicher Musik in wirkungsvoller Steigerung zur Geltung brachte. Weiter kamen unter Hüttners impulsiver Leitung der noch vielumstrittene „Symphonische Prolog zu einer Tragödie“ und unter Reger selber die fein empfundene, klangschöne „Serenade“ für zwei Orchester durch unsere aus Berlin und Essen verstärkten Philharmoniker zu wunder-voller Wiedergabe und bestätigten von neuem die virtuose Schulung und die hohe Ausdrucks-fähigkeit dieses von Hüttner in zwanzigjähriger Arbeit geschaffenen Orchesters. Im zweiten Orchesterkonzert spielte Marteau mit der ihm eigenen geistigen Überlegenheit und innigen Tonschönheit das Violinkonzert in A-dur, Werk 101, und das Orchester entledigte sich unter Hüttner mit bestem Gelingen der schalk-haften, aber etwas zu lang ausgesponnenen Hiller-Variationen. In den beiden Kammer-musikkonzerten brachten das Marteau-Becker-Quartett mit höchstem Schluß das d-moll Quartett, Werk 74, und die „Böhmen“ das in Es-dur, Werk 109, mit hinreißendem Schwung zum Vortrag. Hugo Becker spielte mit einschmeichelndem Tone die Cellosone in F-dur, Werk 78, und Oskar Schubert mit Frau Kwast-Hodapp am Klavier die etwas ermüdende, im Schlußsatze aber zu freundlicher Heiterkeit sich erhebende Klarinettensonate, Werk 107, mit aller erdenklichen Feinheit. Die Beethoven-Variationen für zwei Klaviere erfuhren durch Reger und den Pianisten Willi Eicke-meyer, die Passacaglia und Fuge, ebenfalls für zwei Klaviere, durch den Komponisten und Frau Kwast-Hodapp (statt der erkrankten Frau Schelle) eine vorzügliche Wiedergabe. In allen Konzerten wurde eine Anzahl Lieder von Helene Staegemann-Sigwart (mit Dr. Sigwart am Klavier), Frau Fischer-Maretski und Lula Mysz-Gmeiner (mit Regers bewunderns-würdiger Begleitung) mit feinfühligem Vortrags-kunst zu Gehör gebracht. Ein Festbankett im Rathaussaale beschloß das mit Glück und Glanz verlaufene Fest, das einen großen inneren und äußeren Erfolg bedeutet und eine um-fassende Übersicht über das Kunstschaffen eines unserer größten Zeitgenossen auf dem Gebiete absoluter Musik gewährte, und vielleicht ist mancher Saulus unter den Leuten vom Fach zu einem Paulus bekehrt worden. — Der Musikverein beschloß seine diesjährigen Konzerte unter Janssen mit einer wohl-gelungenen Aufführung des Oratoriums „Das Licht“ von C. Ad. Lorenz, das in seiner melodisch-flüssigen Chorsprache und der fein-sinnigen, nicht allzu modernen Instrumentierung eine begeisterte Aufnahme fand. — An einem schwedischen Orchesterabend dirigierte Tor Aulin aus Stockholm Werke von Sjögren, Alfvén, eine Symphonie und ein Violinkonzert von Berwald, ebenso ein solches von tem-peramentvoller moderner Eigenart von sich selber. Beide Konzerte erfuhren durch Marteau eine rein-künstlerische, tonschöne Wiedergabe. — Einen großen Erfolg hatte der Lehrer-gesangsverein mit einem Hugo Kaun- und

August von Othegraven-Abend. Diesem, der dem Verein sein großes Chorwerk „Bauernaufstand“ gewidmet hat, wurde die Ehrenmitgliedschaft des Vereins verliehen. — Bram Eldering und Julius Janssen brachten an drei Abenden sämtliche Klavier-Violin-Sonaten Beethovens zu genußreichem Vortrag. Heinrich Bülle

DRESDEN: Im 6. Symphoniekonzert (Serie A) brachte die Königliche Kapelle unter Schuchs begeisternder Leitung erstmals die „Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare“ von Paul Scheinpfug zu Gehör, und zwar mit ebenso lebhaftem wie wohlberechtigtem Erfolge. Nicht auf ein bestimmtes Lustspiel des großen Briten ist diese Ouvertüre gemünzt, sondern der Komponist versucht mit vielem Glück, die Elemente des Shakespeare'schen Lustspielstils musikalisch darzustellen. Das Konzert der Serie B vermittelte uns die sehr lohnende Bekanntschaft des kaum den Knabenschuhen entwachsenen Pianisten Ernst Lengyel von Bagota, der sich mit Rubinsteins prachttollem d-moll Konzert nicht nur als sicherer Virtuos, sondern auch als geschmackvoller Nachdichter und kräftig-eigenpersönlicher Gestalter erwies und lebhaften Beifall erntete. Nur etwas mehr Duft des Anschlags in der Kantilene wäre ihm zu wünschen. Als symphonisches Hauptwerk stand „Aus Italien“ von Richard Strauß auf dem Programm, vermochte aber nur wenig zu interessieren. Wie schnell ist doch diese Musik in ihren Farben verblaßt, in ihrem ganzen Wesen überholt! Daß der letzte Satz wenigstens noch eine Wirkung tat, war in erster Linie dem Temperament Schuchs zuzuschreiben, der für solcherlei „herauszuholende“ Musik von jeher ebensoviel Neigung wie Begabung gezeigt hat, während ihm Schumanns B-dur Symphonie bei weitem ferner liegt. — Josef Lhévinne gewann mit seinem Klavierabend wiederum die Hochachtung aller Kenner, und Bertrand Roth gestaltete seinen Beethoven-Abend zu einem der genußreichsten Solistenkonzerte der Saison. In seinem Musiksalon, wo sich nun schon seit einem Jahrzehnt die ernstesten Musikfreunde gern versammeln, ließ er an einem Vormittage drei Dresdner Komponisten zu Worte kommen: Felix Draeseke mit seiner charakteristischen Bratschen-Sonate c-moll, von Richard Rokohl brillant gespielt; Heinrich Schulz-Beuthen mit einem für zwei Klaviere bearbeiteten bedeutenden Orchesterstück „Kriemhild“ (gespielt von Johanna Thamm und Bertrand Roth) und Joseph Lederer mit einigen wertvollen, in Erfindung und Arbeit gleich beachtlichen Liedern, die in Marie Alberti eine verständnisvolle Vertreterin fanden. Später konnte an derselben Stelle Bolko Graf von Hochberg, der ehemalige Berliner Generalintendant, einen knappen Ausschnitt seines kompositorischen Schaffens vorführen, nämlich das einfache, auf fast naive Grundlage gestellte Klaviertrio A-dur, zwei Sätze eines Klavierkonzerts c-moll, das, von Johanna Thamm prächtig gespielt, mir als die wertvollste Arbeit erschien, und einige Lieder, die in ihrer ansprechenden Schlichtheit durch Elisabeth Boehm-van Endert sehr schön zur Geltung kamen. Die Schumann-Feier in Roths Musiksalon brachte, von ihm selbst hinreißend interpretiert, die symphonischen Etüden, den Zyklus

„Frauenliebe und -leben“, mit dessen Wiedergabe Luise Ottermann ihre große Gesangkunst aufs neue glänzend bewies, und das Klaviertrio d-moll, bei dessen Ausführung das neugebildete Roth-Trio (mit Wolfgang Bülow als Violinisten und Johannes Smith als Cellisten) erstmalig in verheißungsvollster Weise hervortrat. — Der Liederabend Julia Culps verlief wiederum sehr befriedigend, da man das eminente gesangliche Können der Künstlerin aufs neue bewundern konnte, doch muß ich es aussprechen, daß der Mangel an Temperament, an innerem Erleben bei ihr immer deutlicher hervortritt. — Das Petri-Quartett schloß die Reihe seiner Kammermusik-Abende mit einer eindrucksvollen Wiedergabe dreier Beethovenscher Streichquartette in würdigster Art ab. — Der Tonkünstlerverein wußte seine Schumann-Gedenkfeier zu einem weihvollen und schönheitsreichen Abend zu gestalten. — Nicht vergessen sei eine geistliche Musikaufführung, die der Bautzner Petri-Chor unter Leitung von Johannes Biehle in der hiesigen Lukaskirche veranstaltete. Aus alten und modernen Meistern hatte Biehle mit glücklicher Hand zahlreiche Gesänge zu einem Ganzen unter dem Titel „Des Heilands Erdenwallen“ vereinigt, und dabei zeichnete sich sein gemischter Chor durch tadellose Reinheit, feinste Abtönung, dynamische und rhythmische Sicherheit und klanglichen Wohlklang dermaßen aus, daß er manchen hauptstädtischen Chor übertraf. F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Unter den Nachzüglern unserer letzten Konzerte verdient der Volkschor (begründet von Bernhard Scholz, Dirigent: Maximilian Fleisch) in erster Linie genannt zu werden. Die Wiedergabe kleinerer Chorwerke an seinem dritten Abend zeigte ihn auf der Höhe, die er durch eifriges, verständnisvolles Studium erreicht hat. So gelangen ihm, neben romantisch-liebenswürdigen Stücken von Mendelssohn und Rheinberger, selbst neuere Sachen, wie das gar nicht leichte „Lebenslied“ von Scholz und Max Bruchs meisterlich gearbeitetes Chorwerk „Schön Ellen“ in der Hauptsache ausgezeichnet. Nur muß Nuancierung und Ausdruck noch reicher, innerlich-belebter werden. Von den Solisten bot Adolf Müller die beste Leistung. — Einen Kompositionsabend von 20 Gesängen veranstaltete der hier wirkende Sänger und Gesangslehrer M. Noli aus Neapel. Man lernte italisch empfundene, technisch abgeklärte und sanglich geschriebene Kompositionen kennen, die dem dichterisch charakterisierenden Geist der Lyrik unserer Zeit ganz fernstehen. Sie fanden in Henriette Schneider eine schätzenswerte Interpretin von jugendfrischen, wohlgeschulten Stimmitteln und in dem Komponisten einen gewandten Begleiter am Flügel, während Willy Post geschickt den zu einigen Gesängen geschriebenen Violinpart spielte. — Den interessantesten Genuß vermittelte zum Schluß der verhallenden Konzertsaison der Organist Karl Breidenstein mit selten gehörten, bedeutenden Orgelkompositionen von Liszt und Max Reger. Diese Vorführung beschloß einen Zyklus von fünf Orgelkonzerten, in denen die Zeit der aufblühenden Formen im 17. bis zum 20. Jahrhundert in guter Auswahl vorüberzog.

Theo Schäfer



HAMBURG: Die absterbende Saison brachte in den Konzertsälen noch eine Reihe von bemerkenswerten Aufführungen. Nikisch und die Berliner Philharmoniker schlossen mit einem der hier so beliebten Bombenprogramme, das Beethovens Fünfte Symphonie, „Tod und Verklärung“ von Strauß und die erste Rhapsodie von Liszt, außerdem klangschöne, stimmungsvolle Gesangsvorträge von Elena Gerhardt enthielt. Natürlich war dieses Konzert wochenlang vorher ausverkauft. Unter triumphalen Ehrungen verabschiedete sich Nikisch für diese Saison. Zugleich empfing man die tröstliche Gewißheit, daß die Nikisch-Konzerte auch im nächsten Jahre an gewohnter Stelle, im großen Saale des Konventgartens, stattfinden werden, nachdem eine Bewegung zugunsten der neuerbauten, akustisch wesentlich unvorteilhafteren Laisz-Halle in der Hauptsache wohl an Nikischs Widerstand gescheitert ist. — Karl Panzner, der im nächsten Jahre als Leiter der Hamburger Philharmonie durch Sigmund von Hausegger abgelöst wird, brachte im letzten Konzert, wie im Rahmen dieser Konzerte üblich, Beethovens Neunte Symphonie zur Aufführung und sah sich für eine im ganzen als wohlgelungen gepriesene Wiedergabe des Werkes durch reiche Zustimmung verdienstermaßen belohnt. — Prof. Neglia schloß seinen Konzertzyklus mit einer Aufführung ab, die dadurch bemerkenswert war, daß in ihr des geistvollen Ferdinand Pfohl Jugendwerk „Twardowsky“ nun auch in Hamburg, wo Pfohl seit fast 20 Jahren wirkt, eine Heimstätte fand, nachdem, vor allem in den letzten Jahren, zahlreiche auswärtige Konzertinstitute sich des Werkes mit Erfolg angenommen hatten. — Vor fast gänzlich leerem Saale debütierte in Hamburg das Berliner Blüthner-Orchester, das für diesen Abend unter der Leitung von Richard Strauß stand. Der Dirigent, das Orchester und der Solist Richard Singer waren schlecht beraten, wenn sie glaubten, im April noch genügend Teilnahme für ein großes Orchesterkonzert voraussetzen zu können. Immerhin hätte man doch wohl hoffen dürfen, daß Strauß gegenüber das hamburgische Kunstinteresse etwas weniger versagt hätte, als es tatsächlich versagt hat. — Im Karfreitagskonzert im Hamburger Stadttheater brachte Gustav Brecher Liszts „Heilige Elisabeth“ unter solistischer Mitwirkung von Edith Walker und anderer hervorragender Kräfte unserer Oper zu einer Aufführung, die wohl geeignet war, dem schönen Werke zu alten Freunden neue zu gewinnen.

Heinrich Chevalley

KÖLN: Der Düsseldorfer Geiger Curt Vogel erzielte einen künstlerischen Erfolg mit dem technisch wohlausegefeilten, musikalisch-geistig durchaus abgeklärten und temperamentvollen Vortrage des Beethovenschen Violinkonzerts, sowie des nicht gerade dankbaren Konzerts von Tor Aulin. Von diesem Stockholmer Musiker hörte man weiter eine nach dem Strindberg'schen Drama „Meister Olof“ geschriebene, unter Monotonie leidende Orchestersuite, die der Komponist selbst vorführte, die einige hübsche Gedanken enthält und zeitweilig in der Instrumentierung interessiert, aber im ganzen trotz „Inhaltsangabe“ uns gar wenig zu sagen und zu schildern weiß. Das Orchester des Flora-

Gartens war mit Akkuratess und Wohllaut bei der Sache. — Der Tonkünstler-Verein brachte bei seinem letzten Abend holländische Kunst zu Ehren. Ein ganz niedliches Streichquartett von Anna Lambrechts-Vos, das gute Gedanken enthält und in der sauberen Ausgestaltung eine satzweise sich steigernde Wirkung hinterließ, wurde von Bram Eldering mit den Genossen Wenz, Schwartz und Grütz-macher vorgetragen. Den Streichern gesellte sich Therese Pott zu, um in schönstem Stile den pianistischen Part in einem Klavierquartett von Leander Schlegel auszuführen, das zu wenig Gestaltungsvermögen aufweist, als daß es Eindruck erzielen könnte. Zwischendurch brachten Bram Eldering und Lazzaro Uzielli alt-holländische Melodien aus dem 17. und 18. Jahrhundert in Julius Röntgens sehr geschmackvoller Bearbeitung für Geige und Klavier in schönster Weise zu Gehör. — In der Musikalischen Gesellschaft erfreuten sich zwei Damen herzhafte Erfolge: als Liedersängerin Flora Kalbeck aus Wien und als Geigerin die Londonerin Evangeline Anthony.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG i. Pr.: Zweites Ostpreußisches Musikfest. Gleich dem ersten Ostpreußischen Musikfest unter dem Ehrenvorsitz des musikverständigen Prinzen Friedrich Wilhelm von Preußen, gleich jenem etwas konservativ in der Wahl des Aufführungsstoffes, aber dennoch inhaltlich interessant und erlesen in der Ausführung, hielt das diesjährige Fest die aus Stadt und Provinz hergekommenen Teilnehmer vier Tage lang (vom 6.—9. Mai) in beglückendem Bann. Das Programm entsprach nicht allein dem Geschmacke des prinziplichen Protektors, der musikalische Geschmack des Königsberger Publikums ist im großen ganzen ebenso konservativ wie dies Programm und wendet sich ebenso wie dieses nur ganz vorsichtig und schüchtern moderner Musik zu, und so war das Festmenü mit viel Bach, Händel, Mozart, Brahms, mit Beethoven und Schumann und einem scheuen Blick nach Wagner und Richard Strauß so recht für den Geschmack des Publikums zusammengestellt. Das hohe Niveau der Aufführungen aber wäre ohne die tatkräftige Hilfe des Protektors kaum erreicht worden; seiner Vermittelung ist zum großen Teil die Mitwirkung der vielen ausgezeichneten Berliner, Dresdener und Meininger Künstler zu danken, die das im Stamme aus dem hiesigen Theaterorchester und Mitgliedern hiesiger Orchestervereine bestehende Orchester zu ganz erlesener Schönheit hoben und das Zustandekommen einer aparten, feinfarbigten Kammermusik-Matinee ermöglichten. Dies selten schöne und reiche Orchester mit einem mächtigen, aus den größeren hiesigen Gesangsvereinen (Musikalische Akademie, Singakademie u. a.) zusammengewachsenen und fleißig geübten Chor war zudem tüchtigen, teilweise hervorragenden Dirigenten in die Hand gegeben; nicht minder bedeutend reihten sich die Leistungen der eingeladenen Solisten dazwischen, und so brachte ein Tag um den andern neue Freuden. Den ersten Abend füllte eine Aufführung des Händelschen „Messias“ unter der Leitung Max Brodes, des Dirigenten der Königsberger Symphoniekonzerte, eine Aufführung von klugem Aufbau und reichausgestaltetem Detail. Zwischen

die sicher fundierten Massenklänge der Chöre gebettet, boten die solistischen Leistungen der intelligenten Tilly Cahnbley-Hinken, der schönstimmigen Maria Philippi, des feinen Bachinterpreten George A. Walter und des künstlerisch noch immer bedeutenden, nur stimmlich leider niedergehenden Felix v. Kraus köstliche Episoden und brachten die so lange unterschätzten Händelschen Sologesänge dem Publikum des Festes in vorbildlicher Weise nahe. Der Geschlossenheit dieses ersten Abends gegenüber nahm sich die stilistische Buntheit des zweiten, vielleicht eine Konzession an „das Publikum“, um so zerfahrener aus. Dem hochgetürmten ersten Chor aus Bachs „Magnificat“ folgte — ein seltener, nur hier nicht gut untergebrachter Leckerbissen — Mozarts lockere flüssige Symphonie concertante für Violine und Bratsche (mit Henri Petri und Fridolin Klingler), danach die „Eroica“, eine rassige, packende Leistung Ernst Wendels aus Bremen, des hochbegabten Dirigenten des Abends, und endlich kamen die beiden modernen Werke des Festes: Strauß' „Tod und Verklärung“ und die als Konzertmusik viel umstrittene Festwiese mit Vorspiel aus den „Meistersingern“ mit Walter und Kraus als Solisten. Bunt waren auch die noch übrigen Tage, doch nicht in diesem Grade: die stilistische Vielfältigkeit, insonderheit der Kammermusik-Matinee am dritten Tage war durch den verwandten Stimmungsgehalt aller aufgeführten Werke zu angenehmer Wirkung gedämpft. Die sonnige, gleichmäßige Heiterkeit dieses Sonntagskonzerts mit Bachs C-dur Konzert für drei Klaviere (mit Elisabeth Ziese-Schichau, Artur Schnabel, Conrad Hausburg), dem inhaltlich allerdings unbedeutenden Beethoven'schen nachgelassenen Bläser Rondino Es-dur, der Brahms'schen Geigen Sonate A-dur (eine Meisterleistung von Petri und Schnabel), Mozarts Bläserserenade B-dur und der leztfrihschen Bach'schen Hochzeitskantate „Weichet nur, betrübte Schatten“, von Tilly Cahnbley-Hinken mit erschöpfender Durchdringung gesungen, wird man gern ins Archiv der „unvergesslichen Erinnerungen“ reihen und sich ihrer insgesamt vielleicht noch lieber erinnern als des vierten, letzten Tages, obgleich auf diesen der Höhepunkt des ganzen Festes fällt: die vierte Brahms'sche Symphonie, von Fritz Steinbach dirigiert. Die Begeisterung, die dem berühmten Brahmsdirigenten aus unserer für ihren Brahmskult bekannten Stadt widerhallte, war echt und berechtigt: so hat man Brahms'sche Orchestermusik in Königsberg gewiß noch nicht gehört. Vorher erklangen an diesem letzten Abend noch drei Sätze aus Bachs Hoher Messe (Sanctus, Benedictus mit G. A. Walter und Osanna), Schumanns Klavierkonzert mit Schnabel, ein wundervoll abgetöntes Farbenspiel, ferner Mozarts Jupiter-Symphonie, etwas dünn für den riesigen Saal, und Brahms' „Parzenlied“: Erlebnisse, die, allein genommen, auch die nachhaltigste Leuchtkraft hätten, durch das überragende Schlußstück aber etwas in Schatten kamen. Für drei Jahre müssen die Eindrücke des Festes vorhalten, denn erst nach dieser Frist soll das nächste zustande kommen, aber sie sind gewiß stark genug, um vorzuhalten. Hoffentlich bescheeren uns diese drei Jahre auch ein oder zwei richtige

Cembali und ein noch ausgeglicheneres und freier ausgreifendes Programm.

Lucian Kamieński

LEIPZIG: Die abebbende Konzertflut brachte noch ein neuerliches sehr erfolgreiches Auftreten des seine bescheiden singende und vortragende Tochter Lisa weniger erfolgreich stellenden lebensvoll-liebenswürdigen Lautenbarden Sven Scholander, ein anregungsreiches Frühjahrskonzert des von Hans Sitt geleiteten Lehrergesangsvereins, das mit einer sinnigen Reinecke-Feier eingeleitet wurde und Gertrud Kahnt und Bertha Burstein ein vertrauenerweckendes Debütieren ermöglichte, einen recht erfrischenden heiteren Volksliederabend des von Gustav Wohlgemuth geführten Leipziger Männerchors und des diesem zugehörigen Kirchl-Quartetts, in den der geistvolle Klavierhumorist Woldemar Sacks einige sehr ergötzliche Vorträge einstreute, und als letzte gewaltige Flutwelle das dritte Abonnementskonzert des Riedel-Vereins, das der Vorführung zweier altadeliger Novitäten galt. Unter der Leitung des fein-spürenden und liebevoll gestaltenden Dr. Georg Göhler durchklangen da die Thomas-kirche in rühmender Wiedergabe durch den Riedel-Vereinschor, vortreffliche Solisten, die Altenburger Hofkapelle und den Organisten Max Fest das neuerdings von Gustav Schreck in originalgetreuer Partitur herausgegebene, immer wieder durch die anmutvolle Innerlichkeit seiner ersten fünf Teile und des Duets „Sancta mater, istud agas“ fesselnde „Stabat mater“ von Pergolesi für Sopran und Altsolo (Mizi Marx und Margarethe Bruntzsch), zweistimmigen Frauenchor, Streichorchester und Orgel, und die im „Kyrie“, „Gratias“, „Crucifixus“, „Judicare“, „Sanctus“ und „Benedictus“ wahrhaft schöne B-dur-Messe (sogenannte Harmoniemesse) von Haydn, um deren sehr eindringlich wirkende Erstaufführung sich solistisch mit den vorgenannten Sängern auch Carl Seydel und Friedrich Plasmcke verdient machten.

Arthur Smolian

LONDON: Die Konzertsaison hat durch den Tod König Eduards VII. eine starke Unterbrechung erlitten; eine große Anzahl von Konzerten wurde verschoben, und die wenigen, die abgehalten wurden, hatten nur einen geringen Besuch zu verzeichnen. Bemerkenswert war eigentlich nur ein Klavierabend von Marie Dvorak (Liszt's „Tannhäuser“-Transcription und kleine Stücke von Grieg). Isabel Purdon spielte ein Mozartsches Violinkonzert und verschiedene moderne Violinstücke mit anerkanntem Verständnis und sauberer Technik.

F. A. Breuer

MANNHEIM: Beethovens Neunte Symphonie schloß die Akademien ab, kam aber unter Bodanzky's Leitung nur mittelmäßig zur Wiedergabe. Für derartige klassische Werke fehlt dem Dirigenten die abgeklärte Ruhe; statt die Einzelheiten zu verbinden, reißt er sie auseinander. — Sehr enttäuschte auch die von Bodanzky geleitete Karfreitags-Aufführung des Musikvereins, die Händels „Josua“ brachte, wo man seit Jahren nur eine Bach'sche Passion, die h-moll Messe, Beethovens Hohe Messe, ein Werk von Liszt oder das Requiem von Berlioz zu hören gewohnt war. Der Philharmonische



Verein brachte unter der Leitung des nunmehr verstorbenen Th. Gaulé eine Symphonie zur Aufführung, die Fritz Stein aus Jena aufgefunden hat und für ein Werk des jungen Beethoven hält. Beethovensche Art ist eigentlich nur aus den Variationen des langsamen Satzes zu erkennen; die übrigen Sätze könnte auch ein begabter Schüler Haydns oder Mozarts geschrieben haben. Interessant ist das aufgefundene Werk gewiß, Beethovens Autorschaft muß aber erst erwiesen werden. Frieda Hempel und Franz von Vecsey waren die stürmisch bejubelten Solisten jenes Konzertes. — Ihr 70. Stiftungsfest feierte durch ein Festkonzert die Liedertafel, der Männerchor, der jahrzehntlang das glänzendste Material an Stimmen besaß.

K. Eschmann

PARIS: Der Musikalienverleger Jacques Durand kam auf den kühnen Gedanken, vier Orchesterkonzerte mit seinen besten Verlagswerken zu geben, weil die vorhandenen Konzertunternehmungen die moderne französische Musik zu wenig berücksichtigen. Er mietete dafür den Saal Gaveau für vier Donnerstagsabende und übergab den Dirigentenstab dem Komponisten René-Baton. Die Preise waren etwas geringer bemessen als bei Chevillard und Colonne, und der Zulauf und der Beifall über alles Erwarten groß. Saint-Saëns wurde namentlich für seine c-moll Symphonie als Ahnherr gefeiert, und dann folgten Vincent d'Indy, Debussy, Paul Dukas, Ravel, Roger-Ducasse, Louis Aubert und der Dirigent Baton selbst. Neu waren allein „Les Rondes de Printemps“ von Debussy, ein weiteres Fragment der bereits bei Colonne teilweise gehörten symphonischen Suite, das übrigens nicht sehr viel zum Ruhme des Komponisten von „Pelléas“ beitragen wird. Es ist zu hoffen und sehr wohl möglich, daß der Erfolg der Konzerte Durand Colonne und Chevillard ermutigen werden, auch in ihren Konzerten mehr einheimische Neuheiten zu bringen, und die Pariser Verleger, es dem Hause Durand gleichzutun, das gegenwärtig fast allein neue Konzertmusik größeren Stils und Umfangs zu veröffentlichen wagt. Ziemlich übertrieben ist es freilich, wenn der Kritiker des „Temps“, Pierre Lalo, behauptet, die musikalische Komposition stehe, wie diese vier Konzerte bewiesen, in keinem Lande höher als in Frankreich. Deutschland habe nur Richard Strauß und Mahler aufzuweisen, um sich mit den Franzosen d'Indy, Dukas, Debussy, Ravel, Magnard, Roussel und Séverac zu messen. Rußland habe seit Rimsky's Tod niemand mehr, und Italien bringe nur rohe Theaternmusik hervor. Keiner der genannten französischen Komponisten kann sich bis jetzt an Bedeutung mit den noch lebenden Altmeistern Saint-Saëns, Massenet und Gabriel Fauré vergleichen. Auch Théodore Dubois darf nicht ganz vergessen werden, obschon seine kürzlich bei Colonne gegebene Symphonie Française mit der fragmentierten Marseillaise im Finale bei der fortgeschrittenen Kritik wenig Gnade gefunden hat. — Die bescheidene, aber verdienstliche Gesellschaft der „Auditions Modernes“, die seit fünf Jahren besteht, machte uns mit einem recht interessanten Streichquartett eines in Bulgarien geborenen und in München ausgebildeten Deut-

schen Janco Binenbaum bekannt. Der junge Tonsetzer geht zwar ziemlich kühn mit den hergebrachten Formen und Harmoniegesetzen um, aber es fehlt ihm nicht an Gefühl und Temperament. — Emil Sauer gab, wie jedes Jahr, zwei eigene Klavierabende, die den üblichen Erfolg hatten, und nach ihm tat Paul Goldschmidt dasselbe im gleichen Saale Erard. Er besitzt noch nicht den Ruf und die volle Sicherheit Sauer's, aber er packt das Publikum, namentlich durch die Wärme seines Vortrages, und so gelang es ihm, nicht nur für die endlose Sonate von Liszt, sondern auch für die wenig dankbare f-moll Sonate von Brahms das Interesse bis zum Schlusse wach zu halten. — Ein guter Einfall der Klavierspielerin Jane Mortier war es, mit Hilfe eines hoffnungsvollen Cellisten Georges Pitsch zuerst ein Beethoven-Konzert und dann ein Bach-Konzert zu geben. Selbst die beinahe berühmte Fuge der letzten Cellosonte Beethovens wurde sehr exakt ausgeführt und bereitete Genuß. — Gute Oratorienaufführungen sind in Paris etwas so seltenes, daß man eine gelungene Aufführung von Händels „Messias“ als ein Ereignis betrachten muß. Die seit kurzer Zeit bestehende französische Händel-Gesellschaft besaß allein nicht die Mittel dazu. Sie nahm daher die „Schola Cantorum“, die „Chanteurs de la Renaissance“ und sogar einen Gesangsverein von Besançon in Anspruch, um den „Messias“ zugunsten der Überschwemmten aufzuführen. So kam eine Chor- und Orchestermasse von vierhundert Ausübenden zustande, die der junge Dirigent Felix Raugel sehr gut zusammenhielt. Auch die Solisten, Frau Mellot-Joubert (Sopran), Frau Marthe Philip (Alt), Plamondon (Tenor) und Mary (Baß), machten ihre Sache sehr gut. Viele Nummern, die sonst ausgelassen zu werden pflegen, kamen hier zu Gehör und rechtfertigten diese Wiedererweckung. — Alfred Casella gehört trotz seiner italienischen Herkunft als Tonsetzer zur modernsten französischen Schule und berechtigt zu großen Hoffnungen. Er unternahm das Wagnis, ein Konzert eigener Werke mit dem Orchester Hasselmans zu geben, das zwar nicht sehr stark besucht war, aber den guten Eindruck bestätigte, den seine Kompositionen in den anderen Konzerten gemacht haben. Besser als die schon bekannte, viel zu lange und viel zu geräuschvolle Symphonie in c-moll ist die zum erstenmal gegebene Rhapsodie „Italia“, in der zahlreiche italienische Volkslieder zu geistreicher Verwendung kommen, und einen neuen Fortschritt bedeutet die allerletzte Suite in C-dur, die aus Ouvertüre, Sarabande und Bourrée besteht.

Felix Vogt

PRAG: Die Saison ist tot. Niemand wird ihr eine Träne nachweinen, obwohl gerade einige Abende der letzten Zeit sich durch besondere Qualitäten auszeichneten. Hierher gehört zu allererst der Bach-Kantatenabend, den der Deutsche Singverein und der Deutsche Männergesangsverein gemeinsam absolviert haben. Endlich eine Veranstaltung, die man ohne Vorbehalt loben darf. Was Dr. Gerhard von Keußler als Dirigent und vor allem als Einstudierer geleistet hat, ist jeder Anerkennung wert. Die schwierigen Chöre klangen so exakt und sicher, daß man seine Freude daran haben mußte. Schade, daß eine Wiederholung nicht

zustande kommen konnte! — Alfred Boruttau hat wieder einen Liederabend gegeben und aufs Programm ausschließlich seine eigenen Lieder gesetzt. Der intelligente, nach höheren Zielen strebende Sänger hat bewiesen, daß er seit seinen ersten kompositorischen Versuchen bedeutende Fortschritte gemacht hat, die sich namentlich in der Vereinfachung der melodischen Linie und des Klavierparts bei aller Wahrung der Ausdruckskraft äußern. — Im Kammermusikverein spielte Hans Pfitzner im Verein mit dem Rosé-Quartett sein Quintett und sein Trio, Werke, die unstreitig zu den herrlichsten Schöpfungen der Gegenwart zu rechnen sind. — Emma Saxl, die vornehme Pianistin, räumte in ihrem Konzert unter Mitwirkung des Prof. Buxbaum aus Wien den Cellosonaten von Pfitzner und Richard Strauß den ersten Platz ein.

Dr. Ernst Rychnovsky
STRASSBURG: Den Reigen der Abonnementskonzerte beschloß Pfitzner mit Beethovens Siebenter, sehr schön vorgetragen, bis auf das Finale, das ich noch nie so vernommen, wie ich mir's denke, d. h. so, daß man die thematischen Geigensechszehntel auch

hört, und daß die gräßlichen Dissonanzen der Naturtrompeten abgedämpft werden. Eve Simony besitzt eine phänomenale Höhe und Koloraturfestigkeit, dafür aber eine kindlich helle, unschönflache Mittellage. — Ungewohnt wirkte die Matthäus-Passion in der Atmosphäre des Konzertsaaes, die den — Münch ohnehin nicht so ganz liegenden — mystischen Zügen des Werkes weniger gerecht wird. In den Soli der sonst trefflichen Aufführung waren nach allgemeinem Urteil besonders stilgemäß Haas-Karlsruhe (Baß), Frau Altmann (Alt) und Geist (Christus) von hier, Frau Staegemann etwas kühl, ziemlich ungleichwertig Ankenbrank-Nürnberg (Tenor). — Zu erwähnen ist noch der Abend Ysaye-Pugno, dessen hervorragende Eindrücke nur durch einige Hetzeffekte des Pianisten getrübt wurden. — Der Männergesangverein machte mit Hegars ziemlich mattem und manieriertem „Kaiser Karl in der Johannisnacht“ bekannt, sowie mit dem schönen, wenn auch nicht sehr kräftigen Alt von Vally Fredrich-Höttges und dem ausgezeichneten Wiener Cellisten Grimmer.

Dr. Gustav Altmann

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die von uns früher gebrachten Bildnisse Otto Nicolais ergänzen wir heute durch eine moderne Darstellung: durch die lebensvolle Büste von Albert Manthe. Ihr schließt sich an das Faksimile des (auf Seite 361/362 abgedruckten) einzigen erhaltenen Briefes des Schöpfers der „Lustigen Weiber“ an Franz Liszt vom 3. März 1849.

Kürzlich feierte der ausgezeichnete Geiger Professor Johann Hrymali das Jubiläum seiner 40 jährigen pädagogischen Tätigkeit am Moskauer Konservatorium. Am 13. April 1844 in Pilsen geboren, Schüler des Prager Konservatoriums, wurde Hrymali im Jahre 1869 von Nikolai Rubinstein auf Anraten Ferdinand Laubs nach Moskau an das neugegründete Konservatorium berufen; 1875 wurde er Nachfolger Laubs als erster Violinlehrer, Konzertmeister der Symphoniekonzerte der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft und Primgeiger des Streichquartetts. Von seinen zahlreichen Schülern seien nur genannt: Stanislaw Barzewitsch, Alexander Petschnikoff, Michael Press, Alexander Schmuller. Vom Kaiser von Rußland wurde er jüngst durch die Ernennung zum Professor emeritus und durch den Wladimir-Orden ausgezeichnet. Über die zu seinen Ehren veranstaltete Feier haben wir in der „Tageschronik“ von Heft 14 eingehend berichtet.

Es folgen die Porträts zweier vor kurzem verstorbenen Künstler: F. Gustav Jansens (3. Mai), des verdienten Schumann-Forschers, und des hervorragenden Cellisten Bernhard Coßmann (7. Mai). Ausführliche biographische Notizen über Beide findet der Leser in der „Totenschau“ des 1. Juniheftes.

Am 30. Mai starb in St. Petersburg im Alter von 73 Jahren Mili Balakirew, das Haupt der sogenannten Neurussischen Schule (Balakirew, Cui, Moussorgsky, Rimsky-Korssakow, Borodin). Seine bedeutendsten Kompositionen sind: die Musik zu „König Lear“, die symphonische Dichtung „Tamara“, die Symphonie C-dur, die orientalische Phantasie „Islamey“ für Klavier. Balakirew schrieb ferner viele Klavierstücke und Lieder. Wertvoll ist seine Sammlung russischer Volkslieder. Eine eingehende Würdigung von Balakirew's tonsetzerischem Schaffen enthält das Rußland-Heft der „Musik“ (VI. 13), das auch ein Bild des Künstlers brachte. Unser heutiges Porträt stammt aus neuerer Zeit.

Den Schluß bildet das Faksimile von „Freudvoll und leidvoll“ aus der Beethoven'schen „Egmont“-Musik, dessen Original Herr Professor Siegfried Ochs in Berlin aus seiner kostbaren Sammlung uns gütigst zur Verfügung stellte. Wie wir seinerzeit mitteilten, war es uns aus technischen Gründen leider nicht möglich, diese Handschriftenprobe, wie beabsichtigt, dem 8. Beethoven-Heft (2. Aprilheft) beizulegen. Wir lösen unser damaliges Versprechen heute ein.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W 57, Bülowstraße 107¹

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 18

OTTO NICOLAI
Nach der Büste von Albert Manthe

Berlin 3 März 49.

Thener, verehrter Freund und Meister,

Erfahren Sie nicht mich plötzlich
vor Ihnen auftauchen zu sehen —
ich habe Ihr Gedächtniß immer
im Herzen getragen! Wollen Sie
mir eine Freude bereiten, die
unter den wenigen die mir auf
meinem Lebenspfade bleiben eine
der größten sein und mich aufrechtz
behalten würde — so kommen;
Sie zum Freitag den 9^{ten} d. M.
hither, um an diesem Tage der
ersten Aufführung meiner Oper
= die lustigen Weiber v. Windsor =



IX. 18

BRIEF OTTO NICOLAIS AN FRANZ LISZT



IX. 18

auf baldiges Wiedersehen?
Mit aufrichtiger Verehrung
und Freundschaft

Ihre herzlich ergebener

Nicola:

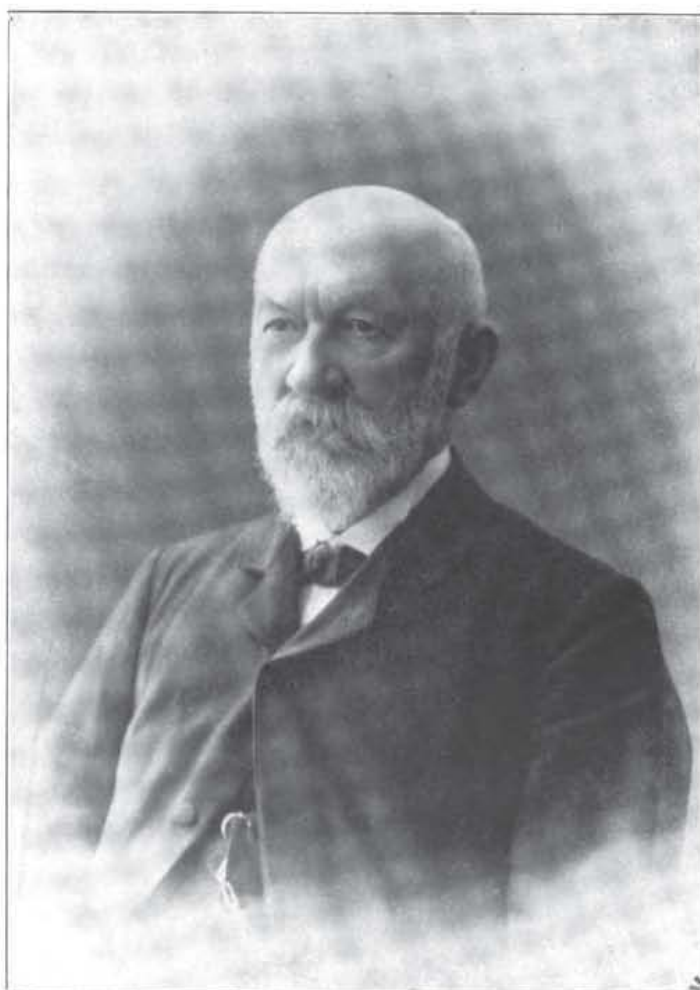
Königl. Pr. Kapellmeister.

Unter den Linden N. 57.

P.S. Der König hat mich auch
zum Chef des Orchesters ernannt
— auch dies Jubelst (für das
ich bisher noch manches Stück



IX. 18



JOHANN HRIMALY



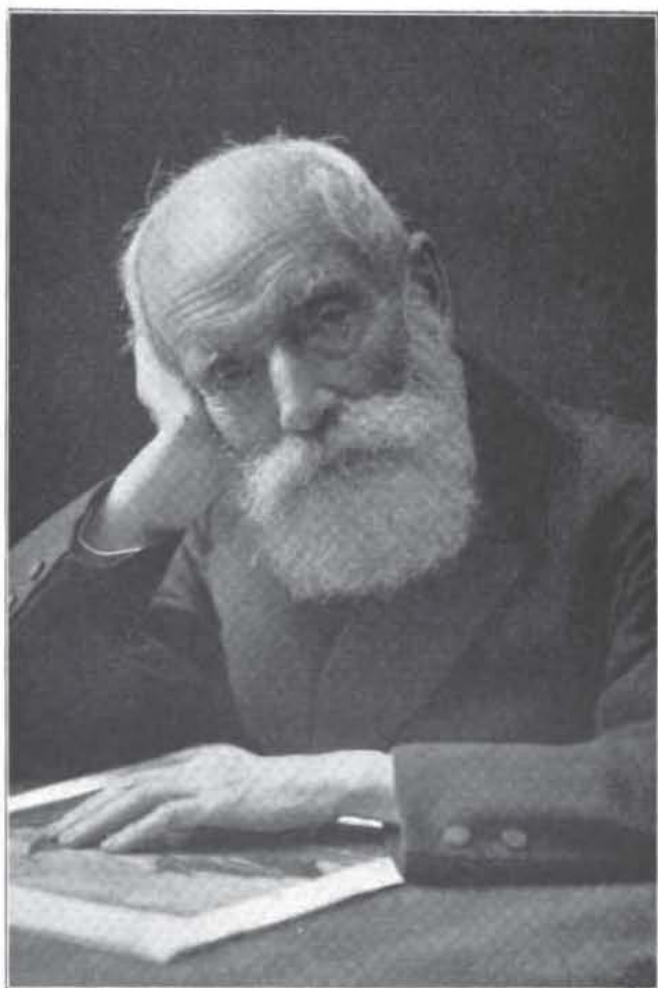
IX. 18



F. GUSTAV JANSEN
† 3. Mai 1910



IX. 18



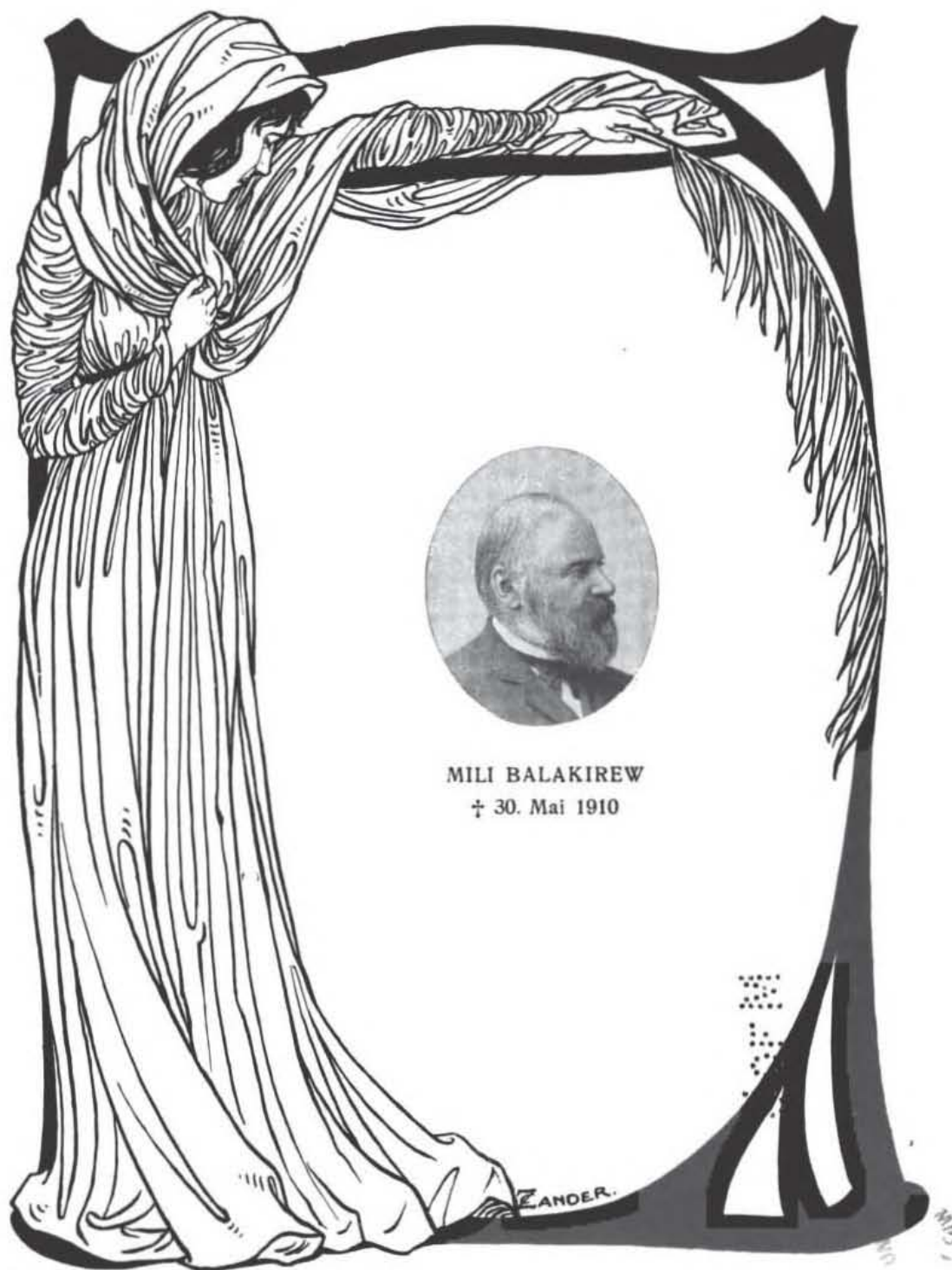
Arthur Marx, Frankfurt a. M., phot.

BERNHARD COSSMANN

† 7. Mai 1910



IX. 18



MILI BALAKIREW

† 30. Mai 1910



IX. 18



Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The text is written in German and includes the following phrases:

- Handwritten at the top left: *Handwritten von Photo*
- Staff 1: *Handwritten: Amischele schickel ston ingtufen. in des P. A. g. 1844*
- Staff 2: *Handwritten: Amischele in*
- Staff 3: *Handwritten: Amischele in*
- Staff 4: *Handwritten: Amischele in*
- Staff 5: *Handwritten: Amischele in*
- Staff 6: *Handwritten: Amischele in*
- Staff 7: *Handwritten: Amischele in*
- Staff 8: *Handwritten: Amischele in*
- Staff 9: *Handwritten: Amischele in*
- Staff 10: *Handwritten: Amischele in*



GENERAL LIBRARY
UNIV. OF MICH.
JUL 1 1910



DIE MUSIK

F.

A.

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN
9. JAHR HEFT 18
Zweites Juniheft

Steinway & Sons

New-York — London

Hamburg

Fabrik. Schanzenstraße 20—24

Magazin: Jungfernstieg 34.



Neues Piano-Modell 5
M. 1300.— netto.

Flügel und Pianinos

Über 130000 im Gebrauch.



Neues Flügel-Modell 00
M. 2150.— netto.

Hoflieferanten

Sr. Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen.
Sr. Majestät des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.
Sr. Majestät des Kaisers von Russland.
Sr. Majestät des Königs Eduard von England.
Ihrer Majestät der Königin Alexandra von England.
Sr. Majestät des Schah von Persien.
Sr. Majestät des Königs von Sachsen.
Sr. Majestät des Königs von Italien.
Sr. Majestät des Königs von Spanien.
Ihrer Majestät der Königin-Regentin von Spanien.
Sr. Majestät des Königs von Schweden.
Sr. Majestät dem König von Portugal.
Sr. Majestät des Sultans der Türkei.
Ihrer Majestät der Königin von Norwegen.
Ihrer Kgl. Hoheit der Prinzessin von Wales.

Nach meiner Meinung kommt weder in Amerika noch in Europa ein anderes Fabrikat Ihren vorzüglichen Erzeugnissen in irgendeiner der hervorragenden Eigenschaften nahe. Auf alle Fälle ist Ihr Fabrikat jetzt in meinen Augen das ideale Produkt unseres Zeitalters.

Eugen d'Albert.

Meine Verehrung und Bewunderung für die unübertroffene Schönheit des Tones, die Vollendung des Mechanismus und die wirklich wunderbare Dauerhaftigkeit sind unbegrenzt.

Teresa Carreño.

Meine Freude über die Fülle, die Macht, die ideale Schönheit des Tones und die Vollkommenheit der Spielart Ihrer Klaviere hat keine Grenzen.

I. J. Paderewski.

Ihre unvergleichlichen Instrumente sind so hoch über alle Kritik erhaben, daß Ihnen sogar jedes Lob nicht erscheinen muß.

Sofie Menter.

Endlich kann ich meinen herrlichen Steinway genießen. Wie ist doch das Instrument edel und schön. Wir schweigen in Tönen. Ich habe eine so große innige Herzensfreude an dem Flügel.

Ernestine Schumann-Heink.

Kurzum: Die Steinway-Flügel und -Pianinos sind für mich der Gipfelpunkt der modernen Instrumente.

Prof. Max Reger.

Ich spiele „Steinway“, weil ich es für das Beste halte.

Josef Hofmann.

Magazin u. Detailverkauf in **Berlin W 9, Königsgrätzerstr. 6** (gegenüber Volstr.).

Vertreter für Rußland: **Jul. Heinr. Zimmermann, St. Petersburg, Moskau, Riga.**

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Demnächst erscheinen:

Beethoven und seine Zeitgenossen

von Dr. Alfr. Chr. Kalischer

Die beiden letzten Bände dieses großen Quellenwerks, das aus dem Nachlaß des verstorbenen hochverdienten Forschers der Dozent der Musikwissenschaft Dr. Leopold Hirschberg herausgibt, sind:

Band 3: **Beethovens Frauenkreis.** II. Teil

Band 4: **Beethoven und Wien**

Beide Bände vereinigen wiederum Persönlichkeiten, die des Großmeisters Verkehr genossen haben. Im 3. Band begegnen wir einer großen Reihe von Frauen, die dem späteren Leben Beethovens die Signatur gaben, während der 4. Band (wohl der wichtigste) die Galerie jener Personen bietet, die während des nahezu vierzigjährigen Wiener Aufenthaltes Beethovens Freundschaft genossen oder seinen Umgang bildeten. Die menschliche Seite in Beethovens Charakter wird dem erst völlig offenbar, der sich neben der Gesamtausgabe der Briefe dieses umfassende Werk des vereinigten Beethovenforschers zu eigen macht.

In der „Saale-Zeitung“ sagt Ed. Mörike über die ersten beiden Bände von „Beethoven und seine Zeitgenossen“:

„Was die wissenschaftliche Erforschung Beethovens betrifft, kann Kalischer vorbildlich genannt werden. Durch das ganze Werk hindurch muß man den ungewöhnlichen Fleiß, die außerordentliche Genauigkeit in Quellenangaben und Zitation bewundern. Kalischer drischt nicht leeres Stroh noch einmal durch, sondern schafft Neues, vervollständigt und berichtigt Altes und öffnet dem Verständnis für den Menschen Beethoven neue Perspektiven.“

Jeder Band kostet geheftet 5 M., gebunden 6 M.

Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ

Soeben erschienen!

F. LISZT

Soirées Musicales

von **ROSSINI**

— für Klavier. —

Neu bearbeitet von K. KLINDWORTH.

M. 1.— Jede Nummer M. 1.—

No. 1.	La Promessa	(Das Versprechen)	Canzonetta
„ 2.	La Regatta Veneziana	(Die Regate zu Venedig)	Notturmo
„ 3.	L'Invito	(Die Einladung)	Bolero
„ 4.	La Gita in Gondola	(Die Gondelfahrt)	Barcarola
„ 5.	Il Rimprovero	(Der Vorwurf)	Canzonetta
„ 6.	La Pastorella dell' Alpi	(Die Alpenschäferin)	Tyroler
„ 7.	La Partenza	(Die Abreise)	Canzonetta
„ 8.	La Pesca	(Der Fischfang)	Notturmo
„ 9.	La Danza	(Der Tanz)	Tarantella
„ 10.	La Serenata	(Die Serenade)	Notturmo
„ 11.	L'Orgia	(Das Festgelage)	Arietta
„ 12.	Li Marinari	(Die Seemänner)	Duetto

Diese leider noch lange nicht genug bekannten Perlen der
Klaviermusik können allen konzertierenden Pianisten sowie
Musikstudierenden nicht warm genug empfohlen werden.

Ansichtssendungen bereitwilligst.

NACHRICHTEN UND ANZEIGEN ZUR „MUSIK“ IX/18

NEUE OPERN

Clemens Frhr. v. Frankenstein: „Rahab“, eine einaktige Oper, ist vom Hamburger Stadttheater zur Aufführung angenommen worden.

OPERNREPERTOIRE

Berlin: Rossini's berühmtes Jugendwerk „Tancred“ (in der Bearbeitung von Richard Kleinmichel) wird von der Komischen Oper in der nächsten Spielzeit herausgebracht werden.

London: Thomas Beecham, der Leiter der diesjährigen Opernsaison in Covent Garden, beabsichtigt in der englischen Hauptstadt ein großes Opernhaus zu errichten, für dessen Bau dem Vernehmen nach 10 Millionen Mark aufgewandt werden sollen.

Magdeburg: Die Aufführung von „Tristan und Isolde“, die die hiesige Ortsgruppe des Wagner-Vereins deutscher Frauen zugunsten des Wagner-Stipendienfonds veranstaltete, ergab einen Reingewinn von 2812,60 Mark. Durch Geschenke und Mitgliederbeiträge war die Ortsgruppe in der Lage, diese Summe auf 5000 Mark abzurunden, die an die Bayrische Vereinsbank, München, die Vereinskasse der Richard Wagner-Stipendienstiftung, abgeführt wurden.

KONZERTE

Altenburg: Am 16. November bringt Paul Börner in der Bräuerkirche Otto Taubmanns „Deutsche Messe“ zur Aufführung.

Berlin: Für die sechs großen Symphoniekonzerte (im Abonnement) des Blüthner-Orchesters, die unter der Leitung von Siegmund von Hausegger stattfinden werden, sind folgende Daten gewählt worden: 10. Oktober, 21. November, 12. Dezember 1910, 30. Januar, 20. Februar und 13. März 1911. Als Solisten sind gewonnen: Adrienne von Kraus-Osborne, Alida Noordewier-Reddingius, Ernst v. Dohnányi, Felix Berber, Waldemar Lütschg und Dr. Römer.

Der Sternsche Gesangsverein hat in seiner Generalversammlung den bisherigen Dirigenten des Münchener Tonkünstlerorchesters (ehemaliges Kaimorchester) Iwan Fröbe zum Dirigenten gewählt. Unter seiner Leitung veranstaltet der Verein im kommenden Winter drei Chorkonzerte, in denen als Hauptwerke das „Requiem“ von Mozart, der „100. Psalm“ von Händel, die „Alceste“ von Gluck und „Das trunkne Lied“ von Oskar Fried zur Aufführung gelangen.

Die Kgl. Akademische Hochschule für Musik brachte an ihrem Vortragsabend vom 28. Mai zur Aufführung: Schumann (Ouvertüre zu „Manfred“; Phantasie für Violine mit Orchester, op. 131; Symphonie B-dur), Bruch (Suite für Orchester und Orgel, op. 84; Manuskript, zum erstenmal).

Boston: Im 23. Konzert des Bostoner Symphonie-Orchesters (Leitung: Max Fiedler) erlebte die Symphonie d-moll für Streichorchester von August Halm ihre erste Aufführung in Amerika.

Th. Mannborg

Hoflieferant

Hoflieferant



Erste
Harmoniumfabrik
in Deutschland nach
Saugwindsystem.

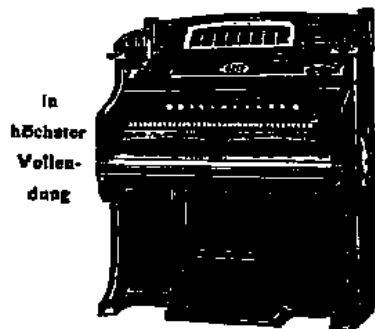
Ihrer Kgl. Hoheit
Prinzess. Mathilde,
Herzogin zu Sachsen.

Vielfach
preisgekrönt.

Sr. Majestät des
Königs von
Rumänien.



Harmoniums



in
höchster
Vollen-
dung

von den
kleinsten
bis zu den
kost-
barsten
Werken.

Grosser Preiskatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

Auers Taschenbuch für die MUSIKWELT



Mitarbeiter: Prof. Dr. Alföld, George Armin, Hofkapellmeister Erich Band, Dr. K. Grunsky, Alex. Eisenmann-Stuttgart, Robert Kothé u. a.

240 Seiten. :: Gebunden RM. 1.20.

Alfred Auer's Musik- und Buchverlag, Stuttgart.

Verlag

Zu den
**Mozart- und
Wagner-Festspielen**

empfehle ich nachstehende Werke der Musikkultur,
von denen ich die Restauflagen besitze:

**Hanz Merian,
Mozarts Meisteroperen**

gebunden, 291 Seiten mit zahlreichen in den Text
gedruckten Notenbeispielen. Moderner, mit der Sil-
houette Mozarts versehener Einband
statt Mk. 4.— nur Mk. 2.— no.

**W. A. Mozart,
Don Juan**

Oper in zwei Akten

Vollst. Klavier-Auszug mit deutschem u. italienischem
Text und vollständig deutschem Dialog. Schöne
Oktav-Ausgabe mit Porträt in hochelegantem Einband
mit farbiger Titelpressung

statt Mk. 3.50 nur Mk. 1.60 no.

Bei Einzelbezug dieses Klavier-Auszugs sind Mk. 0.30
für Porto mit einzusenden.

**Eugen Segnitz,
Richard Wagner u. Leipzig**

(1813—1833) Broschiert. 80 Seiten
statt Mk. 2.— nur Mk. 0.80 no.

**Hanz Bélart,
Richard Wagner in Zürich**
(1849—1858)

R. Wagners Wirken im Interesse Zürichs und
seine geselligen und familiären Beziehungen
dasselbst.

2 Bände. Band I 78 Seiten broschiert
statt Mk. 2.— nur Mk. 0.80 no.

Band II 49 Seiten broschiert
statt Mk. 2.— nur Mk. 0.80 no.

Beide Bände in 1 Band gebunden, moderner Einband
statt Mk. 5.— nur Mk. 2.40 no.

**Eugen Segnitz,
Franz Liszt und Rom**

brochiert 74 Seiten statt Mk. 2.— nur Mk. 0.80 no.

Inhaltsangaben, Erläuterungen usw. sind aus dem
Gelegenheitsangebot No. 2 von Werken der
Musikkultur zu erschen. Dasselbe wird an
Interessenten umsonst und frei versandt.

C. F. Schmidt,

Musikalienhandlung und Verlag,
Heilbronn a. N.

Frankfurt a. M.: Eine interessante „Novität“ brachte Dr. Hochs Konservatorium unlängst zur Aufführung: die schöne, fast vollständig vergessene Es-dur Messe von Carl Maria von Weber. Der allgemeine Beifall, den das Werk fand, berechtigt zu der Hoffnung, daß die Chorvereine sich in Zukunft öfter seiner Existenz erinnern werden.

Fürth: Der Singverein brachte unter der Leitung von Meerwald das Chorwerk „Quo vadis?“ von Felix Nowowiejski zur Aufführung.

Mailand: Unter Willem Mengelbergs Leitung gelangte der Prolog zu „Cassandra“ für Bariton, Frauenchor und Orchester von Vittorio Gneecchi zur Erstaufführung.

München: Gustav Mahlers Achte Symphonie, die im September zur Uraufführung gelangt, wird in der folgenden Besetzung zu Gehör gebracht werden. Soli: Gertrud Foerstel, Marta Winternitz-Dorda, Irma Koboth, Ottilie Metzger, Tilly Koenen, Felix Senius, Nicola Geiße-Winkel, Richard Mayr. Die Chorpartien werden vom Leipziger Riedelverein, vom Wiener Singverein der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde und von der Münchener Zentralsingschule (Kinderchor) gesungen.

TAGESCHRONIK

Von Herrn Hofrat Prof. Dr. F. Bischoff in Graz erhalten wir folgende Zuschrift: In dem Aufsatz „Die synkopische Motivbildung“ von Hermann Wetzlar im 1. Maiheft 1910 der „Musik“ sagt der Verfasser (Seite 159): „Von eigenartiger Wirkung sind diejenigen Teilsynkopen, die in $\frac{6}{4}$ - oder $\frac{6}{8}$ -Takten das dritte Viertel oder Achtel an das vierte binden und so dem Anscheine nach den $\frac{2}{4}$ - oder $\frac{2}{2}$ -Takt zu einem $\frac{3}{2}$ - resp. $\frac{3}{4}$ -Takt machen. So liegt der Fall bei Schumanns op. 12, 1 („Des Abends“), wo freilich ergänzende Stimmen mitsprechen. Es wäre vielleicht instruktiver, das Stück, statt im $\frac{2}{4}$ -, im $\frac{6}{16}$ - (d. i. $\frac{2}{8}$ -) Takt zu notieren.“ — Das von Hermann Abert in seiner Schumann-Biographie veröffentlichte Faksimile des Schumannschen Autographs des genannten Musikstückes zeigt die Vorzeichnung des $\frac{2}{4}$ -Taktes, wie es auch so gedruckt wurde. Dieses Autograph, vermutlich die erste Niederschrift des schönen Phantasiestückes, hat Schumann „seinem lieben Becker“ am 18. August 1837 geschenkt. Einige Wochen später, am 12. Oktober 1837, schrieb er für die intime Freundin seiner geliebten Clara, für Fräulein Sophie Kaskel, ein sehr zierliches Albumblatt, das unter der Überschrift: „Einmal des Abends“ die sieben ersten Takte des in Rede stehenden Phantasiestückes, aber mit Vorzeichnung des $\frac{6}{16}$ -Taktes enthält; das Notenbild blieb ohne Veränderung. Schumann hat also der ursprünglichen $\frac{2}{4}$ -Takt-Vorschreibung die $\frac{6}{16}$ vorgezogen; dennoch haben — wenn ich nicht irre — alle Drucke dieses Tonstückes die $\frac{2}{4}$ -Takt-Vorzeichnung, obwohl die Phantasiestücke erst im Jahre 1838 veröffentlicht wurden. Dem jetzt in meinem Besitze befindlichen Albumblatt hat Schumann folgende Worte beigeschrieben: „In großer Eile. — Die Freundin, die Ihnen dies bringen wird, möge schreiben, könnte ich es bald selbst! Bis dahin erinnern

Sie sich Ihres ergebenen Robert Schumann.
Leipzig, am 12. Oktober 1837.“

Wie sah Schubert aus? Eine bisher unbekannte Schilderung von Franz Schuberts äußerer Erscheinung, die sein Jugendfreund Dr. Georg Franz Eckel, späterer Direktor des K. K. Tierarzneiinstituts, vor etwa 50 Jahren aufzeichnete, wird jetzt von Otto Erich Deutsch in Wien zum ersten Male veröffentlicht. Sie war als Material für eine Schubert-Biographie von Ferdinand Luib bestimmt, die dann aber ungeschrieben blieb. Eckel beschreibt den Freund, wie er ihm noch lebhaft vor Augen schwebte: „Die Gestalt klein, aber stämmig, mit stark entwickelten, festen Knochen und strammen Muskeln, ohne Ecken, mehr gerundet. Nacken kurz und stark, Schulter, Brust und Becken breit, schön gewölbt; Arm und Schenkel gerundet, Hände und Füße klein; der Gang lebhaft und kräftig. Den ziemlich großen, runden und derben Schädel umwallte ein braunes, üppig sprossendes Lockenhaar. Das Gesicht, in welchem Stirn und Kinn vorherrschend entwickelt waren, zeigte weniger eigentlich schöne als vielmehr ausdrucksvolle, derbe Züge. Das sanfte, wenn ich nicht irre, lichtbraune, bei Erregung feurig leuchtende Auge war durch ziemlich vorspringende Augenbogen und buschige Augenbrauen stark beschattet und dadurch, sowie durch häufiges Zusammenkneifen, wie es bei Kurzsichtigen vorzukommen pflegt, anscheinend kleiner, als es wirklich war. Nase mittelgroß, stumpf, etwas aufgestülpt, mit einer sanften Einwärtschweifung in die vollen, üppigen, festschließenden und meist geschlossenen Lippen verbunden. Am Kinn das sogenannte Schönheitsgrübchen. Die Gesichtsfarbe blaß, aber lebhaft. Ein lebhaftes Mienenspiel, als Ausdruck der inneren steten Erregung, bald in gewaltigen Stirnfalten und ineinander gepreßten Lippen ernste, bald in sanft leuchtendem Auge und lächelndem Munde liebliche Gebilde seines schaffenden Genies verkündend. Im ganzen zeigte Schuberts Gestalt den klassischen Ausdruck der Harmonie von Kraft und Milde eines Olympiers. Und ein solcher war er gleich Goethe, seinem Lieblingsdichter, dessen Kraft und Schönheit der Gedanken und Worte er durch die Kraft und Schönheit der Töne ergänzte, und so die Harmonie und damit das Göttliche des Gebildes vollendete.“

Zum Gedächtnis Ferdinand Hillers. Der Frankfurter Zeitung wird aus Köln geschrieben: Am 10. Mai jährte sich zum 25. Mal der Tag, an dem Ferdinand Hiller hier aus dem Leben geschieden ist. Hiller wurde 1811 in Frankfurt geboren und empfing seine musikalische Ausbildung durch Hummel in Weimar. Dem Sechszehnjährigen, der mit seinem Lehrer eine Konzertreise nach Wien antrat (wo der Knabe mehrmals an Beethovens Sterbelager weilen durfte), schrieb Goethe die bekannten Verse ins Stammbuch:

„Ein Talent, das jedem frommt,
Hast du in Besitz genommen;
Wer mit holden Tönen kommt,
Überall ist der willkommen.“

Die folgenden Jahrzehnte lebte Hiller in den großen deutschen und ausländischen Musikzentren in fruchtbarster Tätigkeit und in stetem,

Neue Gesangschule

mit praktischen Beispielen

auf dem „GRAMMOPHON“

Subventioniert

vom K. K. Ministerium für Kultus
und Unterricht.

Anerkannt

von FELIX VON WEINGARTNER,
Direktor d. K. K. Hofopertheaters •
PAUL KNÜPFER, Kgl. Kammer-
sänger • BRUNO WALTER, K. K.
Hofopern-Kapellmstr. • WILHELM
BOLL, Direktor der K. K. Akademie
für Musik und darstellende Kunst
MADAME BLANCHE CORELLI,
Dipl. vom Pariser Conservatorium
MADAME SJUFF - KATZMAYR •
ALEXANDER HEINEMANN, Hzgl.
Anhalt. Kammersänger • SELMA
NICKLASS - KEMPNER u. A. .:

Ausführliche Broschüre versendet
kostenlos die

Deutsche Grammophon-Akt.-Ges.
BERLIN S. 42



Pianofortefabriken, Königl. Hoflieferant

Flügel * Pianinos Harmoniums

Fabrikate allerersten Ranges.

Löbau i. Sachsen, Georgswalde i. Böhmen,
Berlin, Hamburg, Dresden, Görlitz,
Zittau, Bautzen.



24 goldene und silberne Medaillen,
Königl. Sächs. Staats-Medaille,
K. K. Österr. Staats-Medaille.

Goldene und Silberne
Handelskammer-Me-
daille für hervorra-
gende Leistungen im
Klavierbau.



Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle
zu Konzerten, Vorträgen, Fest-
lichkeiten etc. wende man sich ge-
fälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos“ Potsdamerstr. 41.

innigem Verkehr mit den großen Musikern des Zeitalters. 1850 wurde er als städtischer Kapellmeister nach Köln berufen, und mit kurzen Unterbrechungen war nun seine ganze Wirk- samkeit ein volles Menschenalter, bis 1884, der rheinischen Metropole gewidmet. Hillers Be- deutung ist weniger in seinen eigenen Produkten zu suchen, — wiewohl er auch als Komponist manches Treffliche hervorgebracht hat, das mit Unrecht vergessen ist — als vielmehr in seiner Begabung für die Reproduktion: als Pianist war er insbesondere ein Mozartspieler allerersten Ranges und als Dirigent hatte er einen weiten künstlerischen Horizont, wie nur wenige seiner Mitstreitenden; Haydn und Mozart lagen ihm gerade so gut wie Berlioz. Endlich darf seine Tätigkeit als Musikkritiker nicht übersehen werden. Seine Kritiken und Essays zeichnen sich nicht allein durch große Sachkenntnis aus, sondern auch durch allgemeine hohe geistige Kultur, so daß eine Auswahl aus seinen Schriften noch heute eine genußreiche Lektüre bieten würde. Für das musikalische Köln aber ist er eine geradezu epochemachende Erscheinung ge- wesen. Er hat die Rheinische Musikschule be- gründet und aus ihr das Kölner Konservatorium, eine Anstalt von Weltruf, entwickelt, er hat die Gürzenich-Konzerte auf ihr normgebendes Niveau erhoben, er hat lange Jahre die Musi- kalische Gesellschaft mit Eifer und Erfolg in der uneigennützigsten Weise geleitet. Um so verwunderlicher ist es, daß das musikalische Köln, daß all die genannten Institute gestern in keiner Weise seiner gedacht haben, und daß das Ehrengrab, das ihm die Stadt geweiht, kein offizielles Zeichen der Erinnerung aufwies.

Otto Nicolai-Gedenktafel in Berlin. An Nicolais letztem Wohnhaus, Unter den Linden 57, soll nach einem Beschluß des Ber- liner Magistrats eine Gedenktafel angebracht werden.

Mozarthaus in Salzburg. Die Jury im Wettbewerb für den Bau des Mozarthauses hat den I. Preis dem Architekten Prof. Richard Berndt in München, den II. Preis dem Wiener Architekten Prof. Dr. Fabiani und den III. Preis dem k. k. Baurat A. von Wurm-Arnkreuz in Wien zuerkannt. Überdies wurden vier Projekte zum Ankauf empfohlen. Dem Preisgerichte lagen 64 Entwürfe zur Prüfung vor.

Preisausschreiben. Die Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien hat beschlossen, aus Anlaß der Feier ihres 100jährigen Bestehens im Jahre 1912 einen großen internationalen Preis von 10000 Kronen für das beste Oratorium auszuschreiben. An dem Wettbewerb können sich Komponisten aller Länder beteiligen, doch muß der Text der eingesandten Kompositionen in deutscher Sprache abgefaßt sein. Die Einzelheiten der Preisausschreibung unterliegen noch besonderer Beschlußfassung.

Die städtische Musikschule in Aschaffenburg, gegründet 1810 durch Fürst- primas Karl von Dalberg, Großherzog von Frank- furt, kann im November d. J. auf ein hundert- jähriges Bestehen zurückblicken. Der der- zeitige Direktor der Anstalt, Hermann Kundig- rader, hat aus diesem Anlaß eine mit reichem Bildersmuck ausgestattete Chronik verfaßt, die ein anschauliches Bild von der Entwicklung

der Musikschule gibt. Neben den geschichtlichen Erläuterungen erwecken Betrachtungen sozial-kulturellen Charakters besonderes Interesse. Am 21. Mai fand im Deutschhaus-Saal ein großes Festkonzert statt.

Die im Rahmen der Ausstellung München 1910 vom 20. bis 23. Mai stattgefundene Robert Schumann-Gedenkfeier bot den Teilnehmern ein hübsch ausgestattetes Programmbuch. Es enthielt u. a. Erläuterungen der aufgeführten Werke aus der Feder Walter Niemanns, sowie die Artikel „Robert Schumann“ von Otto Neitzel und „Schumann als Musikschriftsteller“ von Edgar Istel.

Es wird uns geschrieben: Der akademische Verein „Organum“ am Königlichen akademischen Institut für Kirchenmusik zu Berlin, gegründet von Prof. Dr. Fritz Volbach-Tübingen, Königlichem Musikdirektor Otto Richter-Dresden u. a., beging vor kurzem die Feier seines fünf- und zwanzigjährigen Bestehens. Über 200 Alte Herren aus allen Teilen Deutschlands und viele Gäste waren versammelt. Darunter eine große Anzahl bekannter Kirchenmusiker. Am ersten Abend hielt Otto Richter eine Ansprache über „Organum, eine Pflegestätte des deutschen Idealismus.“ Im Festakte, der im Saale der Königlichen akademischen Hochschule für Musik stattfand, sprachen der um den Verein sehr verdiente Kapellmeister Hans Sonderburg-Kiel und Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar. Der Chor des Königlichen akademischen Instituts für Kirchenmusik sang unter Leitung der Professoren Thiel und Rolle Werke von Mitgliedern Organums. An der Orgel saß Prof. Egidi. Zu Ehrenmitgliedern wurden ernannt: Exzellenz Rochus von Liliencron, Hermann Kretzschmar, Max Reger, Julius Smend und Max Friedländer. An den Festakt schloß sich eine solenne Wagenauffahrt, an der auch befreundete Korporationen der Universität und der Hochschule teilnahmen, sowie ein Bankett im Saale des „Rheingold“. Hier wurde der Vereinsgründer und des anwesenden Altmeisters Robert Radecke besonders gedacht. Am dritten Tage fanden zwei Musikaufführungen der Vereinsmitglieder Bernhard Irrgang und Walter Fischer statt.

Der Direktor der Vereinigten Leipziger Stadttheater, Robert Volkner, wird vom Herbst 1912 an die Leitung der beiden Frankfurter Stadttheater übernehmen.

Herzog Friedrich von Anhalt hat den Dramaturgen des Dessauer Hoftheaters, Prof. Dr. Arthur Seidl, auf Lebenszeit nunmehr bestätigt und mit Pensionsberechtigung ab 1. Mai fest angestellt.

Kammersängerin Emilie Herzog vom Berliner Kgl. Opernhaus tritt mit dem Ende der Spielzeit von der Bühnentätigkeit zurück. Die ausgezeichnete Künstlerin wird ihren Wohnsitz in ihrer schweizerischen Heimat nehmen.

Am 6. Mai beging der erste Konzertmeister und Orchesterdirektor Hans Schuster in Mannheim das Jubiläum seiner 25jährigen Zugehörigkeit zum Mannheimer Hof- und Nationaltheater.

Carl Goldmark ist von der Universität Budapest zum Ehrendoktor ernannt worden.

Ein Bild Theodor Reichmanns im Wiener Hofoperntheater. Die in Berlin

Robert Beyer

Kunstwerkstätten für Geigenbau
BERLIN W. 64, Unter den Linden 20.

Spezialität: Genaue Kopien nach Originalen in künstlerischer Vollendung, worüber Gutachten erster Autoritäten vorliegen, u. a. das folgende:

Es ist mir ein besonderes Vergnügen mein Urteil über die Robert Beyer'schen Geigen geben zu können! — Meiner Ansicht nach sind dieselben vollkommen ebenbürtig mit den besten Vuillaume- und Lupot'schen Fabrikaten. Seine neuen Geigen sind das Hervorragendste, welches mir bis jetzt zu Gesicht kam. Es ist mir stets eine Freude, auf der von Herrn Beyer gebauten Kopie meiner Stradivarius zu spielen.

BERLIN, 17. September 1909.

gez. **Henri Marteau**, Königl. Professor
an der Hochschule für Musik in Berlin.

Permanente Ausstellung

erstklassiger, vorzüglich erhaltener alt-italienischer Meisterwerke.

Höchste Auszeichnungen zuletzt: Große goldene Staatsmedaille St. Petersburg 1908 u. Goldene Medaille Rotterdam 1909.

Größtes und vornehmstes Geschäft dieser Art am Platze

Bernhard Perl

:: Hartha i. Sa. ::

Harmonium - Fabrik

(Saugwind-System)
Prämiert Leipzig 1909

★

Erstklassige Harmoniums

in eleganter, sauberer Ausführung und idealer Tonschönheit von den kleinsten bis zu den kostbarsten Werken

★

Neuester Prachtkatalog gratis und franko

Goby Eberhardt'sche Geigerschule

Berlin, Neue Winterfeldstraße 46 I.

Vom 15. Mai bis September in

Bad Soden am Taunus

Vollständige Ausbildung bis zur Konzertreife nach meiner **neuen Übungsmethode**. Bei größter Schonung der Nervenkraft und Zeitersparnis, eine bisher ungeahnte Entwicklung der Technik. Glänzende Urteile von **August Wilhelmj, Sahla, Herm. Ritter, Loewengard, W. Berger, Steeman** usw. Anmeldungen täglich von 3 bis 4 Uhr. Anfänger und Schüler bis Oberstufe bei Herrn **Siegfried Eberhardt**, Hubertus-Allee 15.

Neuer Verlag von Ries & Erler in Berlin W 15.

Paul Miche,

Op. 6.

Trois Morceaux pour le Piano.	Mk.
No. 1. Renouveau	1.50
No. 2. Simple Chanson . .	1.50
No. 3. Conchita	1.50

J. J. Paderewski.

Deux Danses montagnardes (Tatra-Album) Orchestrées par H. Opieński. Partition et Parties séparées . . netto 11.—

Arthur Willner,

Op. 12.

Seebilder. Sechs Klavierstücke . . 2.50

lebende Schwester des im Jahre 1903 verstorbenen Sängers hat der Wiener Hofoper ein bisher in ihrem Besitz befindliches lebensgroßes Bild, das den Künstler als Don Juan darstellt, zum Geschenk gemacht.

Kammersänger Rudolf v. Milde in Dessau erhielt vom Herzog von Anhalt den Professor-Titel.

TOTENSCHAU

Am 9. Mai † in Krefeld im 85. Lebensjahre der Ehrenvorsitzende der Krefelder Liedertafel Wilhelm van Kempen. Der Tod dieses alten Förderers des Männergesangs verdient auch deshalb Erwähnung, weil van Kempen der letzte Überlebende des Soloquartetts der Liedertafel war, das im Jahre 1854 in Karl Wilhelms Wohnung zum ersten Male die kurz vorher komponierte „Wacht am Rhein“ gesungen hat, die 16 Jahre später ihren Siegeszug durch Deutschland machte.

In Gebweiler i. E. † im Alter von 89 Jahren Jean Baptiste Weckerlin, der langjährige Bibliothekar (1876–1909) des Pariser Konservatoriums. Er schrieb zahlreiche Lieder, komische Opern, Chor- und Orchesterwerke; als Musikhistoriker betätigte er sich durch Sammlungen von Volksliedern und eine von der Französischen Akademie prämierte Geschichte der Instrumente und der Instrumentalmusik.

Am 28. Mai † in St. Petersburg im Alter von 40 Jahren die Opernsängerin Valentine Kusa-Bleichmann, ein beliebtes Mitglied des Kaiserlichen Marien-Theaters. Zu ihren besten Rollen gehörten Aida, Valentine, Elisabeth und Isolde.

Am 30. Mai † in St. Petersburg im Alter von 73 Jahren Mili Balakirew, das Haupt der sogenannten Neurussischen Schule (Balakirew, Cui, Moussorgsky, Rimsky-Korsakow, Borodin).

Schluss des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willv. Renz, Berlin

VERSCHIEDENES

Berliner Ferienkursus für Schulgesang. Nachdem auch der preussische Kultusminister dem Gesanglehrer Max Ast in Berlin die Genehmigung erteilt hat, Lehrer in der Schulgesangsmethode privatim weiterzubilden, veranstaltet dieser in der Zeit vom 11. bis 30. Juli cr. wieder einen Fortbildungskursus, in dem das Hauptgewicht auf die Schulgesangsmethode und die Stimmbildung gelegt werden wird. Auch die neuesten Erscheinungen, wie Eitz' Tonwort und die Rhythmische Gymnastik und Solfège von Jaques-Dalcroze sollen eingehende Behandlung erfahren. Prospekte versendet Gesanglehrer Max Ast, Berlin N 20, Christianiastraße 8.

AUS DEM VERLAG

Der Musikverlag Max Jakubowski in Königsberg und die Musikabteilung des Verlages Breer & Thiemann in Hamm sind in den Besitz des Komponisten Fritz Baselt in Frankfurt a. M. übergegangen.

Im Verlag von Leo Liepmannsohn Antiquariat in Berlin erschien soeben das erste Heft der von Hugo Riemann herausgegebenen „Anthologie zur Illustration der Musikgeschichte“: Drei Triosonaten für zwei Violinen, Violoncello und Klavier von Giovanni Battista Pergolesi.

Lexikon der deutschen Konzertliteratur

Unentbehrlicher Ratgeber für Dirigenten, Konzertvereine u. Rezensenten.
2 Bände à M. 8.—, geb. à M. 8.—. (Verlag C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.)

Karoline Doepper-Fischer

Konzert- und Oratorien-Sängerin, Sopran

empfiehlt sich für die
kommende Saison.

Mein Repertoire umfaßt u. a.: Bach: H-moll-Messe, Matthäuspassion, Weihnachtsoratorium, Magnificat, Kantaten. — Beethoven: 9. Sinfonie, Missa solemnis, Oratorium: „Christus am Ölberge“. — Brahms: Requiem. — Bruch: Schön Ellen, Glocke. — Händel: Samson, Judas Maccabäus. — Haydn: Schöpfung, Jahreszeiten. — Lorenz: Das Licht. — Mendelssohn: Elias, Paulus, Loreley. — Mozart: C-moll-Messe, Requiem. — Schumann: Paradies und Peri, Der Rose Pilgerfahrt, Faustszenen, Spanisches Liederspiel usw.

Eigene Adresse: **Duisburg**, Lutherstraße 2.

Telephon: Duisburg 384.

Telegramm-Adresse: Doepper, Lutherstraße.

**Alleinvertretung: Konzertdirektion
A. Bernstein, Hannover, Georgstraße 33.**

Kritikenveröffentlichung folgt demnächst.

Münchner Kompositionskurse

(Methode Thuille)

Einzelunterricht und ge-
meinsame Unterweisung
in Harmonielehre, Kontra-
punkt, Komposition und In-
strumentation. — Eintritt
jederzeit. — Auf Wunsch

Prospekte

München-Herzogpark, Mauerkirchstr. 5

Dr. Edgar Istel

Offizier der französischen
Akademie

Im Nachlaß des am 30. Mai verstorbenen russischen Komponisten Mili Balakirew befindet sich ein Klavierkonzert, das bis auf eine Kleinigkeit am Schluß fertiggestellt ist. Es wird unter der bewährten Redaktion Sergei Liapunow's demnächst im Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig erscheinen, durch den bekanntlich eine große Anzahl Kompositionen des russischen Meisters (Orchesterwerke, Klaviermusik u. a.) der musikalischen Welt vermittelt worden sind.

Eine Auswahl guter und nützlicher Geschenks-
werke aus dem Verlage des Bibliographischen
Instituts zu Leipzig bietet der unsrer vorliegen-
den Nummer angefügte Prospekt dieses rühm-
lichst bekannten Verlagshauses. Die literarischen
Unternehmungen des Bibliographischen Instituts
sind jedem Gebildeten und jedem nach Bildung
strebenden so gut bekannt, daß sich eine be-
sondere Empfehlung an dieser Stelle erübrigt.
Alle Werke tragen bei vornehmster Ausstattung
ein einheitliches charakteristisches Gepräge: sie
sollen nicht nur Bildung und Wissen in immer
weitere Kreise tragen, sondern auch an sich der
Auferziehung guten Geschmacks, wie der Freude
an dem Besitz gediegener Bücher in der Bibliothek,
wie im Hause dienen. Wir machen unsere Leser
auf diesen Prospekt ganz besonders aufmerksam.

Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster (Westf.).

A. SCHINDLER, Biographie von L. v. Beethoven.

3. Originalauflage. Mit Porträt und vier
Faksimiles. Preis geb. in Ganzleinen M. 5.—.

Noch vorrätig einige Exemplare der **ersten**
Auflage von 1840 à M. 10.— unbeschnitten.

**E. HÜFFER, Anton Felix Schindler, der Bio-
graph Beethovens.** 84 Seiten. M. 1.50.

**P. MATH. SCHNEIDERWIRTH, Das katholische
deutsche Kirchenlied unter dem Ein-
flusse Cellerts und Klopstocks.**

204 Seiten. M. 5.—.

===== Jede Buchhandlung liefert. =====

Die törichte Welt

Roman von

Walter von Molo

Zweite Auflage

Preis: geh. M. 3.—, geb. M. 4.—

In jeder Buchhandlung erhältlich!

VII

Haar-Ausfall

sowie Schuppen und Spalten der Haare wird unbedingt
beseitigt durch Waschen mit

Steckenpferd - Teerschwefel - Seife

Schutzmarke „Steckenpferd“ von Bergmann & Co.,
Köln. Bestes Mittel zur Stärkung und Kräftigung
des Haarwuchses. Vorrätig à St. 50 Pfg. in allen
Apotheken, Drogerien und Parfümerien.

Von der Faksimilereproduktion von

Beethovens Heiligenstädter Testament

in Originalgröße, Preis Mk. 0.60, sind nur
noch wenige Exemplare verfügbar. Gegen
Voreinsendung des kleinen Betrages in
Marken liefert direkt franko der Verlag

Schuster & Loeffler, Berlin W 57.

== Berliner == Musikalien-Druckerei ***** G. m. b. H. ***** Berlin SW. 68

Berlin SW. 68,

Lindenstr. 16/17. Fernspr.: Amt 4, 9276.

Notenstich. o. o. Notendruck.
Lithographie. o. Autographie.
Künstlerische Titelblätter.
Vollständige Herstellung von Musikalien.

 Ausstellungsmedaille der
Musikfachaussstellung 1906. 

Wilhelm Hansen, Musik-Verlag, Leipzig

Sinding

Berühmte Klavierstücke

15 Capricen, op. 44

Heft I. 4. Auflage	M. 2.50
Heft II. 3. Auflage	M. 1.80
Heft III. 3. Auflage	M. 2.50
Heft IV. 6. Auflage	M. 1.80
Heft V. 2. Auflage	M. 1.80

Mélodies mignonnes (1-6), op. 52

3. Auflage. M. 2.25

Für Violine und Klavier

Klassische und moderne Tonsücke

übertragen von EDMUND SINGER

(Eingeführt im Stuttgarter Konservatorium)

1. Bach: Sarabande (3. Suite anglaise) . . . M. 0.75
2. Händel: Aria und Allegro (Klaviersuite
No. 10) . . . M. 1.50
3. Chopin: Nocturne, op. 9 No. 2 . . . M. 1.50
4. Schumann: Abendlied, op. 85 No. 12 . . . M. 0.75
5. Mozart: Larghetto (Klarinetten-Quintett) . . . M. 1.50
6. Schumann: Einsame Blumen, op. 82
No. 3 . . . M. 0.75
7. Chopin: Mazurka, op. 7 No. 1 . . . M. 0.75
8. Schumann: Trübsinn, op. 15 No. 7 . . . M. 0.75
9. Bach: Menuett (3. Suite française) . . . M. 0.75
10. Schumann: Abschied, op. 82, No. 9 . . . M. 1.—
11. Chopin: Mazurka, op. 63 No. 2 . . . M. 0.75
12. Schumann: Am Kamin, op. 15 No. 8.
Volksliedchen, op. 68 No. 9 . . . M. 1.50
13. Schumann: Kanonisches Liedchen, op. 68
No. 27 . . . M. 0.75
14. Chopin: Polonaise in A, op. 40 . . . M. 1.50

Ottokar Nováček

Konzert-Capricen, op. 5

1. Paganini-Strich . . . M. 1.50
2. Spiccato . . . M. 1.80
3. Legato . . . M. 2.—
4. Perpetuum mobile . . . M. 2.25
5. Der Einklang . . . M. 1.50
6. Chromatique . . . M. 2.—
7. Arpeggio . . . M. 2.—
8. Dudelsack . . . M. 2.—

Bulgarische Tänze, op. 6

Heft 1, 2 à M. 2.—

Serbische Romanze

M. 1.50



EINGELAUFENE NEUHEITEN

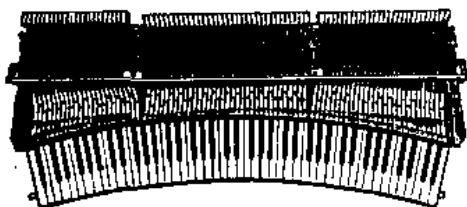


BÜCHER

- Hermann Faber: Der dramatische Dichter und unsere Zeit. Verlag: Georg Wigand, Leipzig 1910.
 Adalbert Luntowski: „Menschen“. Carlyle, Whitman, Liliencron, Dehmel, Fidas, Wagner, Kleist, Nietzsche, Beethoven, Thoreau, Emerson. Xenien-Verlag, Leipzig 1910.
 Georg Braschowanoff: Richard Wagner und die Antike. Ein Beitrag zur kunstphilosophischen Weltanschauung Richard Wagners. (Mk. 3.—) Ebenda.

MUSIKALIEN

- Posaunenchor. Im Auftrag des Süddeutschen Evangelischen Jünglingsbundes herausgegeben von Hauptlehrer Lutz. (Mk. 3.—) Verlag des Süddeutschen Evangelischen Jünglingsbundes, Stuttgart 1910.
 F. Bøghen: Drei musikalische Landschaften für Pianoforte. (je Mk. 1.30.) Verlag: P. Pabst, Leipzig.
 Mario Tarenghi: 10 Variazioni per Pianoforte solo sul tema della canzone popolare Napoletana Santa Lucia. op. 50. (Mk. 2.50) — Cinq morceaux pour Piano. op. 51. (je Mk. 1.30.) Ebenda.
 Fernando Liuzzi: Raccolta di composizioni per Violino scelte dalle opere di antichi autori italiani trascritte con libero accompagnamento di Pianoforte: Nardini: Adagio e Finale (Mk. 1.30), Tema con variazioni (Mk. 2.—); Degli Antonii (Mk. 1.—); Bonporti: Serenata. (Mk. 1.30.) Ebenda.
 Joseph Mayseder: Sechs Etüden für die Violine. Herausgegeben von Jenő Hubay. (Mk. 2.50.) Verlag: Harmonia, Budapest.
 Saint-Lubin: Sechs große Capricen für die Violine. Herausgegeben von Jenő Hubay. (Mk. 2.50.) Ebenda.
 Rode: 24 Capricen für die Violine. Herausgegeben von Jenő Hubay. (Mk. 4.—) Ebenda.
 Aloyse Bodó: Romance pour le Piano. op. 18. (Mk. 1.50.) — Barcarolle pour le Piano. op. 20. (Mk. 2.50.) — Suite de trois morceaux pour le Piano. op. 22. (No. 1: Mk. 1.50, No. 2: Mk. 2.50, No. 3: Mk. 2.—). — 8 études mélodiques en octaves pour le Piano. op. 23. Heft I und II (je Mk. 3.50). Ebenda.
 Theodor Röhmeyer: Lieder und Gesänge. „Der Sommer geht zur Neige“, „Abendstimmung“, „Mädchenlied“, „Das Liedel“ (je Mk. 0.80). Selbstverlag, Pforzheim.
 Henrik Bøgh: 2 Guitar-Terzetter. (Mk. 2.50.) Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.
 Fini Henriques: Kinder-Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. (Mk. 4.—). op. 31. Ebenda.
 Hakon Børresen: Konzert (G-dur) für Violine mit Orchester. op. 11. Partitur. (Mk. 10.—) Ebenda.
 Christian Sinding: „Vöglein im Hain“, Gavotte, Andante religioso. Freie Bearbeitungen für Violine und Klavier von Willy Burmester (je Mk. 1.50). Ebenda.
 Peter Tschaiikowsky: Die Jahreszeiten. Charakterstücke für Klavier. op. 37. Ausgabe von Ludvig Schytte. (Mk. 1.25.) Ebenda.
 Napoleone Cesi: La Montanina. Pezzo caratteristico per Pianoforte. (L. 2.50) Verlag: Casa Editrice Musicale Italiana, Mailand.
 Giuseppe Sacheri: Impromptu per Pianoforte. (L. 2.—) Ebenda.
 Wilhelm Kienzl: Fünf Gesänge für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 81. (je Mk. 1.20.) Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.
 Botho Sigwart: Vier Lieder für hohe Stimme mit Klavierbegleitung. (No. 1, 3, 4 je Mk. 1.50, No. 2 Mk. 2.—) Ebenda.
 Leopold Reiter: Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 2. Heft I und II (je Mk. 2.50). Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.
 Knud Harder: Streichquartett in B-dur. op. 4. (Partitur Mk. 2.—) Verlag: Schweers & Haake, Bremen.
 August Reinhard: 2 Duettini für 2 Violinen mit Klavierbegleitung. op. 111. (No. 1 Mk. 1.50, No. 2 Mk. 1.80). Ebenda.
 Carl Goldmark: Air aus dem Violinkonzert op. 28, für Harmonium, Pianoforte und Violine bearbeitet von August Reinhard (Mk. 2.50). Ebenda.



D. R. P. 211650.

Clutsam-Klavierspiel

Gespielt und empfohlen von Künstlern und Pädagogen allerersten Ranges. Auskunft erteilt und Prospekte in allen modernen Sprachen versendet **Frederick Clutsam, Berlin W 50, Pragerstraße 22, Amt Wilmersdorf 3910.**

Musikschule und Konservatorium in Basel. Meisterkurs für Klavierspiel unter Leitung von **Ferruccio Busoni.**

Beginn Anfang September 1910. Dauer vier Wochen. Prospekte sind bei der Administration zu beziehen, die bereitwilligst Auskunft erteilt, auch bezüglich Wohnungen, Pension usw.

Ein Konservatorium in Kap-Kolonie (S.-A.) sucht für Ende dieses Jahres tüchtigen musikalisch gebildeten

Gesanglehrer

mit guter Stimme, welcher nebenher Unterricht in Harmonielehre, Kontrapunkt und Klavier (Mittelstufe) zu erteilen hat. Kenntnis des Englischen erwünscht. Dreijähriger Kontrakt, Reisekostenvergütung. Nähere Bedingungen auf Anfrage unter Chiffre B. U. 4220 durch Rudolf Mosse, Breslau.

Hervorragender Geiger,

Lehrer am ersten Konservatorium, wünscht kostenlos in Berliner Konzerten (auch auswärts) mitzuwirken.

Offerten sub Fa. J. 399 an Rudolf Mosse, Berlin, Tauentzienstraße 2.

Erich Urban: Strauß contra Wagner!

M. 1.50.

Komponisten.

Bedeutender Musikverlag mit Verbindungen in allen Weltteilen übernimmt Kompositionen, trägt teils die Kosten. Offerten sub T. 500 an Haasensteins & Vogler, A.-G., Leipzig.

Hermann Eichborn: Militarismus und Musik.

Jetzt besonders aktuell!

— 2 Mark. —

Robert Mayrhofer: Die organische Harmonielehre.

4 Mk. Zur Ansicht durch jede Buch- u. Musikalienhandlung.

Selbst-Unterrichts-Erteile:
Konservatorium
Schule der gesamten Musiktheorie, Bearb. von den Königl. Professoren u. Musikdirektoren: Blumenthal, Oesten, Pasch, Schröder, Hofkapellmstr. Thienemann, Oberlehrer Dr. Wolter. Vollständig in 52 Lieferungen à 1,30 M., im Abonnement à 90 Pf. Monatl. Teilzahlungen. Ansichtsausschnitte bereitwilligst. — Das Konservatorium bietet das gesamte musikalisch-theoretische Wissen, das an einem Konservatorium gelehrt wird. Verlag von **Konrad & Henschel, Potsdam 48**

Neue Ausgabe des ersten Werkes über

Vierteltöne:

Zwei Konzertstücke für Violoncello und Klavier von Richard N. Stein

op. 26
(22 Quartetten Text)
Preis 2.— Mk.

Verlag von EISOLDT & RÖHKRÄMER,
Berlin-Tempelhof.



Atelier für
Kunst-
geigen-Bau

und Reparatur. Instrumente eigener Werkstatt in hervorragender Ausführung, sowie solche alter deutscher, französischer und italienischer Meister. Cello- und Geigen-Bogen bewährtester eigener Fabrikation. Zahlreiche Anerkennungsschreiben erster Künstler.

Georg Winterling,
Inhaber der Staats-Medaille,
Hamburg, Neue A.B.C.-Straße.

Oranienburgerstr. 14.

Theodor Kurth Kunstgeigenmacher.

Oranienburgerstr. 14.

Spezialität: Erbauung von Violinen und Violoncelli, gleichwertig erstklassigen italienischen Meisterwerken.

Methode: Ausarbeitungen nach den Prinzipien Stradivari und auf Grund dreissigjähriger Praxis.

Das Holz meiner Kunstwerke wird nicht mit Kalk, Holzessig oder anderen schädlichen Substanzen abgebeizt, daher ein Nachlassen des Tones unmöglich. Dieselben versuche ich mit meinem selbstgefertigten italienischen Öllack, welcher sich dem Holz anschmiegt und dem Instrument den italienischen Charakter verleiht.

Anerkennungsschreiben nur von Musiktreibenden, die ihre Instrumente bei mir käuflich erwerben haben.

Fritz Mashbach

Ansbildung im Klavierspiel

Berlin W.,

Uhlandstraße 39.

Konzertdirektion

Eugen Stern, Berlin.

Mod. Operetten-Libretto

originell, an tücht. Komponisten geg. Anz. zu vergeben. Off. unt. W. & 18 an „Die Musik“.

Del Perugia-Schmidt- Mandolinen



**Mandolin
Laute
Gitarren**
antworten die besten Werke
(nur echt,
wenn mit Original-Unterschrift
F. Del Perugia).

Allein-Debut
für die ganze Welt

C. Schmidt & Co., Triest

(Oesterreich).
Catalogue gratis. o. Realiste Bedienung.
Wiederverkäufer gesucht.

Musikinstrumente

für Orchester, Schule und Haus

Größtes Lager
guter alter Geigen.



Preisliste frei.

Joh. Kefor. Zimmermann, Leipzig.
Geschäftshaus: St. Petersburg, Moskau, London.

Schriftstellern

bietet günstige Gelegenheit zur Ver-
öffentlichung guter Arbeiten
in Buchform der Verlag für Literatur,
Kunst und Musik, Leipzig 73.

Benno Schuch

Violine. Unterricht u. Kammermusik.

Berlin W 30, Barbarossastr. 32 a.

Fernspr.: Amt Wl. A 9462.

Berthold Knetsch

Dozent f. Musikwissenschaften an d. Freien Hochschule, Berlin.

Berlin W 15, Blaubrunnstrasse No. 33, Gartenhaus.

**Unterrichtskurse für Musik-
wissenschaften und Klavierspiel**

(Im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren
Ausbaues.)

Ausführliche Prospekte unentgeltlich.

GUSTAV KANTOROWICZ

Theorie, Komposition, Klavier

BERLIN W, Nürnbergerstr. 19, Gartenh.

Albert Jungblut

Berlin W. 57, Blumenthalstraße 18.

Konzert-u. Oratoriensänger
(Tenor)

Konzertdirektion Hermann Wolff,
BERLIN W. 35.

Ida Auer-Herbeck

Grossherzog. Bad. Hofopernsängerin a. D.

Lehrerin des Kunstgesanges

a. Sternschen Konservatorium

Berlin W, Kulmbacherstr. 9 III.

Dr. Walter Krone

Konzertbegleiter

Berlin NW

Albrechtstr. 18
Fernsprecher IIIa 8257.

Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: Professor Gustav Hollaender.

Berlin SW.

Gegründet 1850.

Bernburgerstr. 22a.

Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstrasse 8—9.

Frequenz im Schuljahr 1908/1909: 1179 Schüler, 117 Lehrer.

Ausbildung in allen Fächern der Musik und Darstellungskunst. **Sonderkurse** für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Komposition bei **Wilhelm Klatte**. Sonderkurse über Ästhetik und Literatur bei **J. C. Luszlig**.

Elementar-Klavier- u. Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: Gustav Pohl.

Beginn des Schuljahrs 1. September. Eintritt jederzeit. Prospekte und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat. Sprechzeit 11—1 Uhr.

Eichelberg'sches Konservatorium

Direktor:
Paul Elgers

Opern-, Schauspiel-, Bläser-Chor- und Orchester-Schule

I. Charlottenstr. 28
Sprechst. 12—1 u. 5—6 Uhr

Ausbildung in allen Fächern der Musik


II. Eislebenerstr. 18
Sprechstunden 3½—4½ Uhr

Elementar-Klavier- u. Violin-Schule für Kinder von 6 Jahren an

Eintritt jederzeit. ☐ Prospekte und Jahresberichte kostenfrei.

Inka v. Linprun

**Künstlerischer Violinunterricht.
Kammermusik u. Harmonielehre.**

 Engagementsanträge direkt erbeten.

Geigenkünstlerin, Konzertmeisterin u. Lehrerin an der **Musikbildungsanstalt zu Charlottenburg**, Leibnizstr. 85. Fernspr.: Amt Charlottenburg 2501.

PAUL ELGERS

Violin-Virtuose

Direktor des Eichelberg'schen Konservatoriums

Ausbildung im Violinspiel

Sprechstunde 12—1, 5—6

im Konservatorium Charlottenstr. 28.

Eduard E. Mann,

Tenor. Konzert- und Oratorien-Sänger.

Gesang-Unterricht. Stimmbildner.

Lehrer an der Hochschule d. Kgl. Konservatoriums.

Dresden-A., Schnorrstraße 28.

Sprechzeit: 3—4 Uhr.

Theodor Prusse

= Pianist u. Konzertbegleiter. =

Für Unterricht schriftliche Anmeldung erbeten.

BERLIN W 50, Passauerstrasse 39 III.

Fritz Krüger

Dirigent des Mengeweisner Oratorien-Vereins,
Chordirigent an der Bethlehemskirche,
Komponist und Gesanglehrer

Berlin-Schöneberg, Tempelhoferstr. 17 III

= Sprechzeit: Dienstag und Freitag 2—3 =

Bernhard Irrgang

Charlottenburg, Goethestraße 81.

Königlicher Musik-Direktor, Organist an
St. Marien u. an der Philharmonie. Ausbildung
im Orgelspiel. Einstudieren von Oratorien.

— Anmeldungen schriftlich. —

XIII

Rothenbücher,
Baß-Bariton **Berlin W,**
Holsteinischestr. 30.

Karl Kämpf
Komponist und Konzertbegleiter (Klavier und Harmonium)
Berlin-Schöneberg, Stubenrauchstr. 1.
Telephon VI, 1117.

Emmy Kloos Sieder- und Oratoriensängerin (lyrisch und dramat. Sopran)
Gesangspädagogin. Sprachfehler (Stottern usw.)
werden in kurzer Zeit beseitigt.
Frankfurt a. M., Merianstr. 39. Sprechstunde 1—3.

Kammersänger **Alexander Heinemann**
Berlin W 50, Pragerstrasse 25
Fernsprecher: Wi. A. 3040.

Dr. Hermann Brause.
Eigene Adresse: Görlitz, Blumenstraße 29a, part.
Konzertvertretung: Jules Sachs und Herm. Wolff, Berlin.

Prof. Waldemar Meyer (Violine).
Berlin-Charlottenburg,
Giesebrechtstraße 10.

Sydney Biden Konzertsänger
Berlin W 50,
Spichernstraße 16.

Anna von Gabain = Pianistin, =
Berlin W 15,
Kurfürstenstr. 111 III r.

Adolf Göttmann
Lehrer für gesangliche und sprachliche Tonbildung. Stimmkorrekturen
Vollständige stilistische Ausbildung für den Opern- und Konzertgesang.
Berlin W. Bülowstrasse 85 a. Sprechstunde: Wochentags 3—5.

Otto Nikitits, Violinist
Lucie Nikitits, Pianistin
Unterricht.
Kammermusikspiel.
Berlin-Wilm.,
Pfalzburgerstr. 58 III.

George Fergusson Baritonist.
Unterricht im Kunst-
gesang u. Stimmbildung.
Berlin W, Augsburgerstr. 64.

Heinrich G. Noren Theorie und Instrumentation
Berlin W, Motzstrasse 52^{II}.

XIV

Anna Stephan

(Altistin) • Konzert-
u. Oratoriensängerin
Charlottenburg,
Berlinerstraße 39.

Willi Kewitsch

**Sopran. Konzert- und Oratorien-
sängerin.** Künstler. Gesangunterricht auf
naturgemässer Grundlage. Atemtechnik und
Tonbildung.
Berlin-Schöneberg, Heilbronnerstr. 17.

Frau Felix Schmidt-Köhne Professor Felix Schmidt

Konzertsängerin (Sopran)
Sprechstunde für Schüler v. 3—4
Ausbildung im Gesang
♦ für Konzert und Oper ♦

BERLIN W 50, Rankestr. 20. Telefon Amt Wilmersdorf, 7419.

Lina Coën

Klavierbegleitung — Einstudieren von Liedern
Berlin W, Trautenastr. 12. Telefon Amt: Wl.A. 5128.

Martin Grabert

**Klavier, Orgel, Harmonie-
lehre, Kontrapunkt.**

Kgl. Musikdirektor

Steglitz, Albrechtstr. 32.

Käthe Hauffe

Lieder- u. Oratoriensängerin
Hoher Sopran
STETTIN, Kronenhofstraße 17.

Frau Lilli von Roy,

Konzertpianistin, BERLIN W, Lutherstraße 30.

Unterricht im Klavierspiel und Gesangsvortrag.

MARIE DUBOIS

Pianistin

4 Square S Ferdinand Paris 17°

Engagements - Konzertbureau
Emil Gutmann, München u. Kon-
zertdirektion Leonard, Berlin.

Hermann Durra

Unterricht in Kunstgesang und Stimmbildung, sowie in sämtlichen Fächern der Musiktheorie. • Deutsch und Englisch.
Berlin W, Kurfürstenstr. 119 II. Telefon VI, 6427.

LEO LIEPMANNSSOHN. ANTIQUARIAT

in Berlin SW 11, Bernburgerstr. 14.

In meinem Verlag erschien soeben:

Anthologie zur Illustration der Musikgeschichte.

Herausgegeben von Hugo Riemann. Heft 1:

Giov. Battista Pergolesi (1710—1736), 3 Triosonaten f. 2 Viol.,

Violonc. u. Klav. (No. 1: D-dur, No. 2: A-dur, No. 3: E-dur).

Partitur Mk. 6. — Ein Satz Stimmen Mk. 4.50.

Duplier-Stimmen, jede Mk. 1.20.

Zum 200. Jahrestag von Pergolesis Geburt,
welches in diesem Jahre stattfindet, kommt diese interessante
Publikation dreier seither unveröffentlichten Trios dieses
berühmten Komponisten gerade recht.

Die prächtige, melodienreiche Musik des leider nicht
vollgewürdigten Meisters gehört nicht nur in den Bücher-
schrank, sondern vor allem auf das Musikpult.

Heft 2 der „Anthologie“ ist in Vorbereitung.

Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir, an den von mir
veranstalteten Neudruck des folgenden Werkes zu erinnern:
Jos. Wilh. von **Wawleowski**,

Instrumentalsätze vom Ende des XVI. bis Ende des
XVII. Jahrhunderts (als Musikbeilage zu „Die Violine
im XVII. Jahrhundert“). Preis Mk. 12.

Ausführt. Prosp. f. beide Werke stehen in mehrf. Anzahl z. Verfüg.

Concertdirection Hermann Wolff

Berlin W 35, Flottwellstrasse 1

Telegr.-Adr.: Musikwolff, Berlin Telephon: Amt VI, No. 797 u. 3779.

Karl Friedberg

vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff

DÜSSELDORF, 26. Januar 1910.

Schauspielhaus.

Das Konzert von Professor Karl Friedberg war ein musikalisches Ereignis ersten Ranges. Der Künstler gehört zweifellos zu den bedeutendsten Pianisten der Gegenwart, zu den ganz Großen, die ihr Auditorium dem Erdenstaube zu entrücken und in den reinen Bereich des künstlerischen Ideals zu heben vermögen. G. L.

Kammer- sängerin Anna Kämpfert

vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff

FREIBURG i. Br. Freiburger Zeitung,
7. April 1910.

Konzert des Freiburger Männer-Gesangvereins.

Auf Frau Anna Kämpfert möchte ich alle in Frage kommenden Interessenten unseres Konzertlebens nachdrücklich hinweisen. Nur selten findet man einen Sopran, der imstande ist, in andauernd hoher Lage so frisch und ohne Anstrengung, mit deutlicher Aussprache auch auf den höchsten Noten zu singen, der gesangstechnische Schwierigkeiten, wie solche des Vortrags, die der Zyklus von Sekles beide in hohem Maße bietet, mit einer derartigen Fülle von künstlerischer Besonnenheit, Ausdrucksstärke und klanglicher Grazie zu lösen weiß. Es war sozusagen eine Entdeckung für alle, die die Künstlerin noch nicht kannten. Man hat bei ihr das Gefühl, daß sie jede Aufgabe ihres Faches mit hohen Ehren erfüllen würde. St.

Paul Schmedes

vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff

COBLENZ. Coblenzer Zeitung, 23. März 1910.
Matthäus-Passion.

Als hervorragender Evangelist (Tenor) führte sich Herr P. Schmedes ein. Das war eine staunenswerte Leistung, diese fast gleichmäßige frische Durchführung der riesenhaften Partie des Evangelisten, um so staunenswerter, als Herr Schmedes noch den größeren Teil der Partie des erkrankten Herrn Ormanns übernommen hatte. Das Organ des Sängers ist sehr ansprechend, umfangreich und treffsicher und klar bis in die höchsten Höhen hinein. Von eigener Wirkung und neuartig z. T. war die dramatische Auslegung eines Teils der Rezitative. Mz.

Julius Blüthner, LEIPZIG.

Königl. Sächs. Hof-Pianofortefabrikant.

Hoflieferant

Ihrer Maj. der Deutschen Kaiserin und Königin von Preußen.

Sr. Maj. des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.

Sr. Maj. des Kaisers von Rußland.

Sr. Maj. des Königs von Sachsen.

Sr. Maj. des Königs von Bayern.

Sr. Maj. des Königs von Württemberg.

Sr. Maj. des Königs von Dänemark.



Sr. Maj. des Königs von Griechenland.

Sr. Maj. des Königs von Rumänien.

Ihrer Maj. der Königin von England.

Prämiiert mit nur ersten Weltausstellungs-Preisen, zuletzt Paris 1900
und St. Louis 1904 mit dem Grand Prix (höchste Auszeichnung).

WARNUNG

Geigenmacher und Händler mit alten Streichinstrumenten suchen fortwährend durch allerlei **Verdächtigungen** und die Behauptung, daß die **Neu-Cremona-Instrumente** nach kurzem Gebrauch den Ton verlieren würden, das Publikum **irrezuführen** und vom Kaufe unserer neuen Instrumente **abzuhalten**. Nachdem unsere Gegner einer **fünfmaligen öffentlichen Aufforderung** unsererseits zu einem **ehrlichen Wettstreit** ängstlich ausgewichen sind, greifen sie nunmehr zu diesem **durchsichtigen Konkurrenzmanöver**, da sie jetzt nicht mehr gut abstreiten können, daß unsere Instrumente vorzüglich klingen. Durch zahlreiche **Originalschreiben** von Käufern können wir **beweisen**, daß nach **Dr. Grossmanns Abstimmungstheorie** schon vor 12 Jahren gebaute Instrumente heute noch **ebenso ausgezeichnet klingen wie früher**. Wir ersuchen das kaufende Publikum, im eigenen Interesse bei Neuanschaffungen auch **unsere Instrumente zu prüfen** und von unserem Anerbieten — **Probeseudung ohne Kaufzwang** — weitgehendst Gebrauch zu machen. **Wir leisten dauernde Garantie für Haltbarkeit des Tones eines jeden Instrumentes**. Ausführliche Broschüren über Dr. Grossmanns Theorie gratis.  Instrumente von **250.— Mark** an. Jeder Sendung liegt eine Anweisung bei, wie man ein Streichinstrument auf seine guten Qualitäten hin prüfen und erkennen kann. 

Neu-Cremona-Kunstinstrumentenbau-Gesellschaft m. b. H., Berlin M., Friedrichstraße 181.

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON SCHWEDEN
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL)

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN N.,

Johannisstr. 6
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.

PARIS,

334 Rue St. Honoré.
Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.

LONDON W.,

40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Richard Strauss: Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinem Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mir den Bechstein-Flügel bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassen, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournees zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des Tones und des Anschlages zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.

Sophie Menter: Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.

Artur Schnabel: Bei allen Bechsteinschen Instrumenten habe ich die gleiche unerschöpfliche Fülle, edle Schönheit und singende Tragfähigkeit des Tones, die gleiche Anpassungsfähigkeit an jegliche Art des Anschlages und der Technik, die gleiche nie versagende Zuverlässigkeit, kurz alle jene Vorzüge in unübertroffenem Masse vereinigt gefunden, die keinen Wunsch des Spielers unbefriedigt lassen. Jedes Instrument dieser Kunstwerkstatt, das der Pianist anderswo zu spielen hat, wird ihm so vertraut erscheinen wie ein „Hausinstrument“, den er bei sich zu Hause benutzt und liebgewonnen hat.

Richard Wagner: Die Bechsteinschen Pianos sind tönende Wohltaten für die musikalische Welt.